

زمن الرواية

(الجزء الثاني)

- هذا زمان الرواية .
- ليقه أيضا كان زمان الشعر !
- هل من خصوصية للرواية العربية .
- الحب ونشأة الأدب العربي .
- عندما تلجأ الرواية للمسرحية .
- أيديولوجية بنية القصة .
- وجوه الفانتازيا .
- الرواية المصرية بعد الستينيات .
- محتوى الشكل .
- ملف خاص عن غالب هلسا .
- انتحار النقوش .
- انكسار الروح .

• دراسات

• أماني

• نقدية

• كساب

• وإضاءات

• متابعات

العدد

الثاني عشر

العدد الأول

ربيع

١٩٩٢

زمن الرواية

(الجزء الثانى)

• افاق نقدية

- محتوى الشكل ٢٠٣ ميد البحراوى
- الحرية والانضباط ٢١٥ فيليب جونسون ليرد

• كاتب وإضاءات

- شموع من أجل غالب هلسا ٢٤٠ علاء الديب
- المغترب الأبدى ٢٤٣ سليمان فياض
- غالب هلسا حضور متجدد ٢٤٧ محمد برادة
- ثلاثة وجوه لغالب هلسا ٢٤٩ إدوار الخراط
- الروائى ناقداً ٢٦٣ على جعفر العلاق

• متابعات

- انتحار النقوش ٢٨٣ عبد الله الغزامى
- تجليات الشعرية ٢٩٥ عبد الله السمطى
- الغرف الأخرى ٣١٠ إبراهيم السعافين
- الكتابة الخلاص ٣٢٣ مجدى توفيق
- انكسار الروح ٣٣٣ محمد بربرى
- فؤاد قنديل والهزم المقلوب ٣٣٩ مصطفى ماهر
- رواية الأرض البكر ٣٥٠ مكارم الغمرى

رئيس مجلس الإدارة: سمير مرجان

رئيس التحرير : جابر منصور

نائب رئيس التحرير : هدى وصفى

الإخراج الفني: سعيد السيرى

التحرير : حازم شحاته

حسين حمودة

وليد منير

سكرتارية: أمال صلاح

ناظمة قنديل

على عفيفى

فصول
مجلة الثقافة الأدبية

• الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار وربع - السعودية ٢٠ ريال - سوريا ١٠٠٠ ليرة - المغرب ٦٠ درهم - سلطنة عمان ٢٠٠٠ بيرة - العراق دينار
بغداد - لبنان ٢٠٠٠ ليرة - البحرين ٢٠٠٠ فلس - الجمهورية اليمنية ٧٥ ريال - الأردن ١٥٠٠ فلس - قطر ٢٠ ريال - جرد
٢٠٠ سنت - تونس ٤٠٠٠ مليم - الإمارات ٢٠ درهم - السودان ٥٠ جنيه - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا دينار وربع

• الاشتراكات من الداخل

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشا - مضارب البريد ١٥٠ قرشا - ترسل الاشتراكات بموالة بريده جردية .

• الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥٠ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات - مضارب - إليها مضارب - شدة : شدة الأربعة .. ما مضارب
٦ دولارات (أمريكا وأوروبا - ١٦ دولاراً) .

• ترسل الاشتراكات علي العنوان التالي :

مجلة : فصول : الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج ٠ م ٠ ع .
تليفون المجلة : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥٤٣٦ - فاكس : ٧٥٤٢١٣

• الإعلانات : يفتح عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المصمدين .

١٥٠ قرشا

زمن الرواية

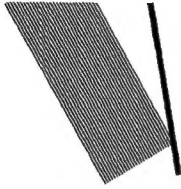
(الجزء الثانى)

● فى هذا العدد :

- | | | | |
|-----|--------------------|---|--|
| ٥ | رئيس التحرير | ● مفتتح | — هذا زمان الرواية ، ليته أيضاً كان زمان الشعر ! |
| ٧ | على الراعى | — أى زمن هذا ؟ | |
| ٩ | شكرى عياد | — هذا زمن الرواية | |
| ١١ | جبرا إبراهيم جبرا | — الرواية بين زمنيها وزمنها | |
| ١٣ | محمود أمين العالم | — هل من خصوصية للرواية العربية | |
| ٢١ | محسن جاسم الموسوى | — الحب ونشأة الأدب العربى | |
| ٣٢ | بطرس الحلاق | — الرواية والحلقات القصصية | |
| ٤٠ | صبرى حافظ | — عندما تلجأ الرواية للمسرحية | |
| ٦٠ | وليد الخشاب | — مكونات السرد الفانتاستيكي | |
| ٦٥ | شبيب حليفي | — التجريب فى نماذج من الأدب الروائى التونسى | |
| ٩٨ | مصطفى الكيلانى | — إيديولوجية بنية القص | |
| ١٠٨ | فريال جورى غزول | — وجوه الفانتازيا | |
| ١٢٣ | غالى شكرى | — الرواية المصرية بعد الستينيات | |
| ١٥٩ | فاليريا كيريتشنكو | — تراجيديا الثورة والقهر فى رواية جيل الستينيات | |
| ١٦٩ | عبد الرحمن أبو عوف | — فن الرواية الحديثة | |
| ١٨٥ | سمير سرحان | | |

المجلد
الثانى عشر
العدد الاول

ربيع ١٩٩٣



مفتتح

« قد وجد العصر بغيته فى القصة ». هذا ما قال نجيب محفوظ فى خاتمة مفتتح الجزء الأول من زمن الرواية . وتعنى عبارة نجيب محفوظ أن القصة هى التى تلتقط النخمة المناسبة لعصرنا ، بكل ما ينطوى عليه هذا العصر من تنوع وتشابك وتعقد . وإذا كنا ، اليوم ، نزداد يقينا أننا نعيش فى زمن الرواية فإن هذا الزمن يضرب بجذوره فى الماضى ويعود بنا إلى الوراء . وهناك يقابلنا دون كيخوته ، النبيل الفقير الذى قرأ روايات الفروسية وتشبع بما فيها من أفاصيص الحب المثالى ، والدفاع عن المهجورين ، فاعتقد أن بوسعه محاكاة تلك الأفعال ، وانطلق فى سعيه نحو هدفه . ولكن العصر الذى عاش فيه فعلاً كان قد تغير ، فأصبحت المغامرة هزلية . وكانت تلك هى البداية التى سردها سيرفانتس فى القرن السابع عشر ، والتى يؤرخ بها لبدايات الرواية الحديثة .

ويظل الإنسان يحلم بتغيير العالم ولا يستطيع هذا التغيير ، ولكنه لا يكف عن المحاولة ، وأحسب أن الرواية قد نشأت من هذا التفاوت بين الفرد والمجتمع ، فالكاتب يسيطر على حلمه بكتابه ، أى بأن يعطى حلمه شكلاً روائياً .

وإذا كانت الرواية اليوم هى الشكل الأدبى المهيمن ، فإن تلك الهيمنة ذات طبيعة رمزية ، لأن الرواية كانت تعد جنساً أقل أدبية من الشعر . وقد اتهمها المنظرون الكلاسيون بأنها لم تحظ باهتمام القدماء ، وأخذوا عليها قواعد المنغلة ، وأنها تدعو إلى الانحراف ، وتسمح باطلاق العنان للمغامرات الغرائبية . ورغم أن رواية ألف ليلة وليلة كانت من أهم ما قرأ كتاب عصر التنوير ، فقد عدت قراءة الروايات فى القرن التاسع عشر من أسباب فقدان الرشد ، على نحو ما جاء فى أرشيف مستشفى الأمراض العقلية الذى اطلع عليه قلوبير عندما شرع فى كتابة مدام بوفارى .

ولقد تغيرت الأحوال ، وأصبحت الرواية هى المجال الذى تتجلى فيه القيم الجديدة المرتبطة بالمتغيرات الاجتماعية ، فهى الجنس الأدبى الذى يدعو إلى الحرية ، والفرار من القواعد المكبلة ، ويسمح بالتجديد الشكلى والموضوعى .

والرواية لا حدود لها نظرياً ، وبوسعها التعبير عن الفرد وعن المجتمع . يضاف إلى ذلك أن عنصر الزمن فيها لم يعد داتياً ، فكل شئ يتحرك وكل شئ يتغير ، وتستبدل بالتكرار مقولات مثل التقدم أو التطور أو معنى التاريخ ، وتتبدى ملامح الحراك الاجتماعى فيها ، وتتداخل

بين مختلف مستويات القصص، فيفتح الفضاء الروائي ويتشعب، وتحاول الشخصيات (أو الوظائف) أن تغير من وضعها، وأن تشبع تطلعاتها مما يؤدي إلى التركيز على تقييم الحياة.

وقد نستطيع القول إن هذه المرونة النصية ظهرت أكثر في الرواية الواقعية، ثم في الرواية الطبيعية بعد ذلك، وقد برزت معها فكرة المثقف الذي يتأكد دوره في سلطة الكتابة، حيث يصبح الروائيون لسان الحال في أكثر من وقت. وبدلًا نطالع أسئلة من مثل: لمن نكتب؟ وهل يجب على الروائي الالتزام، ويؤكد سيطرته على المجتمع؟ أم أن عليه المجازفة بخضوعه لسلطة خارج المجال النصي، أم أن عليه البحث عن أشكال جديدة من خلال علاقات نصية مختلفة، أم يعكس المجتمع؟ وكما نرى، فإن كل هذه الظواهر متشعبة للغاية. يضاف إلى ذلك عنصر آخر يرتبط بالحياة في المدينة. ولا عجب في أن المدينة محور لأغلب الروايات الحديثة، فهي الفضاء الذي تتكشف فيه الأضداد. وتستدعي المدينة الكثير من الصور الكنائية، فهي الوحش أو الغابة، وما يقترن بذلك من تنشيط صور أكثر قدما، من مثل السرايب والمناهب، والسلطة الخفية للمجتمعات الهامشية. وتتوازى مع هذه التصورات محاور أخرى جعلت من الكتابة نفسها محورا وهدفا. وإذا كانت الرواية هي المغامرة، بألف لام التعريف، فإن القرن العشرين قد جعل من مغامرة الرواية الهدف الأول للكتابة - فيما يقول الناقد ريكاردو.

التحرير

هذا زمان الرواية

ليته أيضا كان زمان الشعر .. !

على الراعى

(مصر)



نفرح حين نتبين أن الرواية قد أصبحت المعبر الأول عن طاقاتنا الإبداعية. نردد أن الرواية قد أصبحت الديوان الجديد للعرب. تغمزنا البهجة لأننا - أخيراً - قد أقمنا صرح الرواية فى أدبنا العربى بعد فترة مؤلمة من الشك والتشكيك، اكتشفنا الأسئلة المألوفة : هل عرف العرب الرواية قبل اليوم ؟ لا، يقول أنصار الغرب. إن الغرب هو الذى أمدنا بالأجناس الأدبية والفنية التى نكتب فيها الآن. الغرب قدم لنا المسرح. يقول هؤلاء. وهو الذى استنبطنا بفضل الرواية والقصة. والشعر الحديث يدين للغرب أيضاً فى الشكل والمضمون - الوحدة العضوية للقصيدة مثلاً، ومشاعر الغربة والانحصار، والانسحاق تحت عجلة الأنظمة أو التاريخ وألوان الضياع اللذيذ الجميل الذى يشغل بعض شعرائنا.

غير أننا نرفض هذا رأى الذى ينادى به «المستوردون» !

ونروح نتلمس الأسباب التى أدت إلى ازدهار الرواية فى وطننا العربى. نجدها أولاً فى الشرخ الكبير الذى أحدثته الهزيمة فى وجداننا، وتبدد حالة الزهو القومى التى ألهمت مسرحنا العربى فى الخمسينيات والستينيات. نقول إن المبدع العربى قد لجأ - كالوحش الجريح - إلى كهف الذات ، كى يلقى جراحه ، ويعيد ترتيب مكونات نفسه وأثاث بيته. نضيف أن هذه حالة فن يعتمد على الفرد المبدع، يكتب ليوجه رسالة إلى فرد آخر. نزيد أن الهزيمة لم تكن وحدها الحافز لازدهار الرواية. إلى جانب الهزيمة على مستوانا العربى ، قد انهزمت أيضاً الإيديولوجيات. لم تعد فكرة واحدة تثبت للتحليل الطويل. العالم فى حالة سيولة. الدول والأنظمة والتنظيمات تعاني انكساراً

بلغ في حالات بعينها حد التحول من الصرح القائم إلى تراب خلقه الانهيار. لم يبق بعد الانهيار حتى الأطلال كي تقف عليها باكين !

لم يمد انفرد إلا الفرد. وعلى هذا، يقرر الفرد أن يمد بصره إلى الماضي والمستقبل معا. في الماضي كان الشاعر يروي الملحمة (أم الرواية) على رواد المقاهي على شكل نعره الآن باسم المسلسلات. نتجت هذه في اجتذاب الناس، فوفرت لنا مؤشرا آخر يفسر ازدهار الرواية. الروائي هو «الشاعر» الحديث - شاعر المقاهي ذو الربابة الذي كان يروي ويقص. هذه هي الرواية تعود بنا إلى عصور خلت، وترتبط ما خلّد في الوجدان عبر القرون، بما يدور في الساحة الأدبية والفنية في أيامنا هذه.

ها نحن أولاء قد اكتشفنا أنفسنا مع اكتشافنا لفن الرواية. فرحة طاعية تعمّر قلوبنا. قد أضفنا فنا عربيا آخر إلى فن المسرح العربي، المولود في بلادنا وليس المستورد. ها قد أصبح لدينا مائدة عامرة بالرواية (والقصة) والمسرح والشعر. أية سعادة، وأي إنجاز!

يزيد من بهجتنا أن القصة - عوضا عن أن تذبل أو تتقلص بانتماش الرواية - تنتفض الآن هي الأخرى وتصعد سلمات كثيرة في طريق الفن الصاعد إلى أعلى. قد أضحت القصة فنا كائنا بذاته، وليس فنا يخرج ليرضى حاجات القراء الذين لا وقت عندهم لقراءة الرواية، أو المبدعين الذين لا موهبة لهم كي يصبروا على إنتاج الرواية.

الآن تصعد القصة السلم، رفيقا شجاعا، فخورا بنفسه، لفن الرواية.

هل تهب ربيع الربيع، محملة بحبوب اللقاح، فتخصب - أيضا - شعرنا؟ لدينا شعراء مجيدون ولنا تاريخ طويل في كتابة الشعر وتلقيه، فما الذي يقف في طريق ازدهار الشعر؟

سؤال يطلب الجواب!



أى زمن هذا؟

شكري عياد

(مصر)

زمن الرواية ؟ - أما كنا نتحدث قبل قليل عن «زمن الشعر» ؟ فهل يتغير «الزمن» هكذا بسرعة أم نحن نتحدث عن زمن مصاحب ؟ ما أليق هذا الظن الأخير بحالتنا ! فنحن نعيش في عالم مشيح، بل في عالم سديم، ولا بد أن يوجد عندنا شيء من كل شيء، قبل أن نهتدى إلى «الشيء». على أنى لا أخفى عنك أنى أكثر تحيزا للشعر وزمنه. الشعر، مذ وجد، قرين النبوءة. والنبوءة ليست مجرد كلام، النبوءة فعل، تغيير. الشعر قريب من الجذور، والحياة العربية التى جفت شجرتها فى حاجة إلى نسج الشعر ليهبها الحياة. والشاعر الجدير بهذا الاسم موهوب للشعر، مجنون به، هو الحَمَل الذى يفدى هذه الأمة الهالكة بدمه. ولا يمكن أن يقال مثل ذلك عن الروائى. الروائى «دكتور فى العلوم الاجتماعية» كما قال بلزاك، وإذا لم يكن فيه حظ ولو قليل من جنون الشعر فمن المؤكد أنه أخطأ طريقه إلى الأدب.

ولكننا فى عالمنا السديمى محتاجون أيضا إلى دكاترة كثيرين فى العلوم الاجتماعية، لا لكى نعرف «ما نحن» (هذا السؤال الخاطيء الذى مازلنا نتشبه به) بل لكى نعرف ماذا يحدث فىنا ولنا. إذا كان ثمة أمل لأمتنا فهو أنها تتغير، بل تتغير بسرعة مذهلة، ولم بعد التغير يجرى على السطح فقط، إنه يقلب الأعماق، ومهما يخرج لنا من أكدار وأقنار فهو يفرض علينا درجة من الوعي لم نعرفها من قبل، وعيا يخرجنا من سلبية الشعور إلى إيجابية الفعل. لهذا نحتاج إلى دكاترة فى علم الاجتماع يكونون أيضا شعراء، ليكونوا قريبين من منبع النبوءة، منبع الفعل.

ولكننا أيضا في «زمن السوق». حتما إن المبدع، شاعراً أو روائياً أو ما شئت، لم يكن قط نبأ شيطانياً. إنه يأتي «في وقته». قل إنه منقار الفرخ الذي يكسر البيضة. غير أن المبدع في هذه الأيام بجانبه ناشر يسوق أعماله، ومهمة الناشر أن يتحسس ميول السوق. لنحذر هذا الأدب السلعي. فقد يكون لدى «المستهلك»، في أيامنا هذه، شعور مبهم، بالحاجة إلى فهم الأحداث التي تجري من حوله وقد يسهل إرضاءه بالوقائع المثيرة، صادقة كانت أو مخترعة، ولكن ذلك لن يجعله أكثر «فهماً»، فلا بد له من روائي «دكتور في العلوم الاجتماعية» ليحدث له مثل هذا الفهم. ومن مشكلات عصرنا أنه عصر الكتل. لم تعد الشعوب تملك نبل الفطرة كما توهم الرومانسيون، ولا أصالة الوعي الطبقي كما تخيل الماركسيون، الشعوب اليوم ذاهلة، ممزقة. لم يبق فيها من سلامة الفطرة إلا حب الألوان البراقة، والأنغام الصاخبة. فكيف يروضها الشاعر أو الروائي على رؤية الألوان الطبيعية وسماع الأنغام الطبيعية؟ كيف يخرجان من همجي العصر الحديث هذا، إنسان الفطرة، حتى يمكنه أن يعمل عقله فيما حوله؟

إذا كانت هذه المشكلة قائمة، بدرجة أو بأخرى، بالنسبة إلى الكاتب المعاصر في أى مكان من العالم، فهي أشد تعقيداً وإلحاحاً بالنسبة إلى الكاتب العربى. فالتقدم التكنولوجى يغير حياة الآخرين، ولكنه يقتلعنا من جذورنا. والتخلف الرهيب يجاور التعقيد المفرط، وكلاهما يفتقد الوضوح الفكرى افتقاراً تاماً. نحن مجتمع بلا قوام، حتى لدى نخبة «المثقفين» أنفسهم لا تجد لغة مشتركة. هل من مهمة الرواية أيضاً أن تكشف لنا هذا الاختلاط؟ وهل يمكنها أن تفعل ذلك بدون أن يكون لها، هي، قوام فكرى ما؟

هنا، فيما أتصور، تكمن الحاجة الحقيقية لهذه المرحلة بالذات من تاريخنا: إذا كنا قد تجاوزنا «زمن السوق» وقسمنا «الأزمة» ثم عدنا فربطنا بين «زمن الرواية» و«زمن الشعر» فيجب ألا ننسى زمناً ثالثاً لا يقوم هذان بدونه: «زمن الفكر»، الفلسفة التى قامت عليها حضارة الغرب، أو «علم الكلام» الذى رافق نهضة العرب والمسلمين قبل أن يتجمد فى «العقائد»، وتتحول النهضة إلى مجرد بقاء.

وهذا الزمن هو ما يتحاماها الجميع. أقول هذا غير متجاهل ولا متحامل على الدراسات التى أخذت تظهر فى السنوات الأخيرة حول ما سمي بالعقل العربى. لعلها ضرورية فى هذه المرحلة بالذات، ولكنها ليست «علم الكلام» العربى، الإسلامى، الذى أقصده. انظروا إلى الاسم: «العقل العربى». أظنه قد آن الأوان لأن نستأنف بناء ثقافتنا دون أن ننظر إليها متقمصين ثياب الأجنبى.

ولكن هذا موضوع آخر.

هذا زمن الرواية

جبرا إبراهيم جبرا
(العراق)

إنها الفن الذى أوجدته القرون الثلاثة الأخيرة لبحث حقائق الإنسان والتجربة الإنسانية، والروائي يعلم أن الحقيقة قد تجزأت، وتفرّعت، وتشعبت إلى ما لا نهاية، وأن التجربة الإنسانية بانزياحاتها المستمرة، بتناقضاتها وحيراتها، ما عادت تعطى الثقة أحداً بأنه يمتلك الحقيقة، هذه الحقيقة التى باتت معطياتها، الصلدة فى يوم مضى، تتشكل كل يوم على نحو جديد، لأنها ليست إلا عناصر مضطربة فى تركيبة بشرية دائمة الحركة.

والمجتمع العربى لم يكن يوماً فى تاريخه الطويل أكثر انزياحاً وأشدّ تغيراً مما كان عليه فى السنين الخمسين الأخيرة. والروائي الذى ليس على مثل هذا الوعي لن يقدم لنا ما يستحق القراءة، فضلاً عن ضرورة كونه دائماً متميزاً عن كل كاتب آخر فى ما يكتب، وسط أساليب وكتابات تنهال علينا من كل صوب.

هائلة، إلى جانب الطاقات الأخرى التى باتت بسحرها قوة فاعلة فى المجتمع. ومهما يخيل إلينا أن الروائي يستقى من المجتمع، فإنه يصب فيه من لدنه ما لا يقلّ

لقد أزاح الفن الروائي الفن الشعري فى العالم العربى عن المكانة المتفردة التى كان يحتلها طوال القرون الماضية؛ وذلك لأنه استطاع أن يستوعب طاقة شعرية

والتطلعات الحياتية نفسها، وهي بعض ما تتمثل فيه
تغيرات المجتمع. فكل شخصية يبدع في تصويرها الكاتب
الروائي، إنما هي قوة إيحائية أخرى فاعلة في مسيرة
التاريخ الإنساني بشكل أو بآخر.

هذا زمن الرواية عن حق؛ ذلك الفن اللفظي
الذي استطاع أن يجمع في تقنياته، أخيراً، مقادير
يصعب حسابها من طاقات الفنون اللفظية والبصرية
والسمعية جميعاً، إلى جانب كونه وسيلة استقصاء،
دائمة المضاء، للوضع الإنساني بفواجه وأحزانه، وأفراحه
ونشواته.

قدراً وأثراً عما يستقيه منه. ومهما بدأ أن الروائي ينتزع
شخصياته من واقع الحياة، فإن مزيجته الكبرى، في حقيقة
الأمر، إذا كان ناجحاً في أداء مهمته، أنه يضيف إلى
واقع الحياة شخصيات ونوازع ورؤى تغنى هذا الواقع
وتدفع به في اتجاهات ليست في الحسبان.

وقد عشت لأرى، في السنين الأخيرة، العديد من
صور أخرى لوليد مسعود، ووديع عساف وحسام الرعد،
وأكاد أرى كل يوم من تحيا وكأنها لمي عبد الغني أو
وصال رؤوف أو سراب عفان. هذا على مستوى الكيان
الشخصي، ونحن لم نتطرق بعد إلى التواشجات

الرواية

بين زمنيتهما وزمنهما

مقاربة مبدئية عامة

محمود أمين العالم

(مصر)

١ - الرواية والتاريخ:

قد لا يستقيم الحديث عن «زمن الرواية» بغير الاستبصار أولا بزمنيتهما، أى بالطبيعة الزمنية للرواية. بل أكاد أقول إن رواية الزمن هى المدخل للتعرف الحميم على زمن الرواية. فالرواية فنٌ زمنيّ يلتقى فى هذا مع فن الموسيقى عامة، والموسيقى السيمفونية بوجه خاص، وذلك على خلاف الفنون المكانيّة مثل الرسم والنحت.

وليس المقصود بزمنية الرواية زمنها الخارجى المرجع الذى تصدر فيه أو تعبر عنه فحسب، وإنما المقصود كذلك - بل ربما أساسا - زمنها الباطنى المهاث المتخيل الخاص، أى بنيتها الزمنية التى تتحدد بإيقاع ومساحة حركتها والاتجاهات المختلفة أو المتداخلة لهذه الحركة، كما تشكل بملامح أحداثها وطبيعة شخصياتها ومنطق العلاقات والقيم داخلها، ونسيج سردها اللغوى، ثم أخيرا بدلالاتها العامة النابعة من تشابك وتضافر ووحدة هذه العناصر جميعها.

ولهذا، فللرواية زمنية مزدوجة هى هذه الزمنية المتخيلة الكامنة فى بنيتها السردية الدالة للموحدة، وزمنية

أخرى هى تجليها فى لحظة زمنية حدثية واقعية محددة. وهناك بالطبع زمنية ثالثة هى زمنية قراءتها ولكنها لا تعنينا فى حدود هذه الدراسة.

خلاصة الأمر، أن الرواية بنية زمنية متخيلة خاصة، داخل البنية الحدثية الواقعية، أو بتعبير آخر - أكثر عينية وتحديدا - هى تاريخ متخيل داخل التاريخ الموضوعى. وقد يكون هذا التاريخ المتخيل تاريخا جزئيا أو عاما، ذاتيا أو مجتمعيا، فقد يكون تاريخا لشخص أو لحدث أو لموقف أو لخبرة، أو لجماعة، أو للحظة تحول اجتماعى، إلى غير ذلك. ورغم الاختلاف فى الطبيعة البنيوية الزمنية بين المتخيل والموضوعى، فإن بين الزمنين أو التاريخين علاقة ضرورية، أكبر من تزامنهما، هى علاقات التفاعل بينهما. فبنية الرواية لا تنشأ من فراغ وإنما هى ثمرة للبنية الواقعية السائدة الاجتماعية والحياتية والثقافية على السواء. وهى ثمرة بلغة التخيل لا بلغة الاستسناخ والانعكاس المباشر. أى هى تعبير إبداعى صادر عن موقع وموقف وممارسة وخبرة حيّة وثقافية فى قلب هذه البنية الواقعية. ولهذا، فهى إضافة متخيلة إلى هذا الواقع تعبر عنه وتنفعل به وتتجاوز به فى آن. إنها تاريخه الوجدانى

الرأسمالية ومن خبرتها الخاصة، كما ذكرنا، هي فى الوقت نفسه امتداد متطور للأساطير والملاحم والسير والحكايات الشعبية والقصص والمقامات التى تشكلت أبنتها التعبيرية الخاصة حسب الأوضاع الاجتماعية السابقة على الرأسمالية التى نشأت فى ظلها.

إن الطابع الحكائى هو القاسم المشترك بينها جميعا رغم الخصوصية البنوية لكل منها. بل لعلنا نجد بعض الأبنية الحكائية القرينة من بنية الرواية الحديثة فى بعض التعبيرات الحكائية فى العصور القديمة والوسيلة عند شعوب وحضارات عديدة، كما نجد الكثير من التعبيرات والأشكال الحكائية القديمة الأسطورية أو الملحمية أو المقاماتية فى بنية بعض الروايات الحديثة. لسا بهذا نخطط أو نطمس الخصوصية والتمايز بين الأنواع الأدبية المختلفة باسم جنس حكاى أكبر على حد التفرقة الأسطورية بين الأنواع والأجناس، وإنما نسعى للتأكيد ما يتسم به التاريخ البشرى عامة والتعبيرى خاصة - فى تقديرنا - من تواصل وانقطاع، ومن استمرارية ومجازاة. على أن هذا ليس مجال بحثنا هنا، ويمكن الرجوع إلى العديد من الدراسات الخاصة بالرواية التى تناولت هذا الموضوع. إن ما يهيننا هنا القول بأن هذه التعبيرات الحكائية «مختلفة الأبنية» هى تعبير متخيل عن خبرات الإنسان الحية فى مراحل تاريخية مختلفة. إنها - كما ذكرنا من قبل - تاريخ إبداعى متخيل خاص داخل التاريخ الموضوعى. ولهذا، فإننا نجد تدخلا فى الكتابات التاريخية القديمة بين ما هو تاريخ موضوعى وما هو أقرب إلى التاريخ المتخيل. بل لعل كل الفصول التى كتبها المؤرخون القدامى منذ هيرودوت حتى ابن خلدون، عن المراحل السابقة البعيدة عن عصرهم أو عن العصور القرينة منهم، أن تكون أقرب إلى الحكايات والأساطير منها إلى التاريخ. بل لعل بعض كتابات هؤلاء المؤرخين أن تكون أحيانا أقرب إلى انتباعات الخيلة أو أقرب إلى ترداد الحكايات الشعبية الشائعة فى عصرهم منها إلى التسجيل التاريخى الموضوعى. وعلى العكس من ذلك تماما، فإننا نجد

الإبداعى ذو البنية الخاصة النابعة من خبرة حية حميمة فيه. وهكذا ترتبط بنية الخطاب الروائى ببنية التاريخ الموضوعى، وتختلف طبيعتها باختلاف بنية كل مرحلة من مراحل هذا التاريخ. ولهذا قد يكون من التعسف أن نحدد نشأة الرواية بالقرن السادس عشر أو السابع عشر، أى بمرحلة خروج المجتمع الأوروبى بوجه خاص من نمط الإنتاج الإقطاعى إلى نمط الإنتاج الرأسمالى، أى بنشأة البورجوازية، وبالتالى اعتبار رواية (دون كيخوته) لسيرفانتس البداية المحددة لنشأة الرواية كما يقول العديد من الكتابات.

حقا، إن الرواية فى عصرنا الحديث، أى منذ بداية المرحلة الرأسمالية، تتميز بخصوصية بنائية من حيث هى جنس أدبى. وهذه الخصوصية البنائية تعبير لإبداعى عن واقع نمط الإنتاج الرأسمالى السائد بما يتسم به من بروز للأنا الفردية، والأنا القومية، ومن سيادة للبنية الاقتصادية التبادلية التنافسية، ومن تضج للتمايزات الطبقة واحتدام للصراعات فيما بينها، وتفاقم للأزمات الفكرية والنفسية والأخلاقية والاجتماعية بحثا عن القيم الإنسانية المفقودة فى هذا العالم الجديد الذى تهيم عليه قوانين السوق والكم والربح، فضلا عن ارتفاع مستوى الوعى العلمى والاجتماعى والتاريخى بوجه خاص. ولهذا، فالرواية هى بحق البنية الأدبية الزمنية الإبداعية الخاصة للمعبرة بلغتها السردية عن الوعى التاريخى المعرفى الوجدانى القيمى بهذه المرحلة التاريخية الجديدة، بكل ما يتسم به هذا الوعى التاريخى من اتساع وعمق وتراكم والتباس وإشكالية وتآزم وتطلع ومواقف ودلالات مختلفة. وتكاد هذه المرحلة أن تكون هى المرحلة نفسها التى برزت وتطورت ونضجت فيها بنية الأوبرا والسوناتا والكونشرتو والسمفونية فى مجال الإبداع الموسيقى، وللأسباب الاجتماعية والتاريخية والثقافية نفسها عامة. على أن هذه الخصوصية البنائية للرواية أو للسمفونية فى عصرنا ليست منبئة الصلة عن الظواهر التعبيرية والموسيقية طوال التاريخ الإنسانى السابق عليها. فالرواية - موضوعنا - رغم بنيتها الزمنية الخاصة النابعة من بنية الأوضاع

فالبنية الروائية الجديدة - كما سبق أن ذكرنا - هي تشكيل أدبي سردى له خصوصيته الزمنية التابعة من بنية المجتمع الرأسمالي، لا بما يتسم به هذا المجتمع من بنية اقتصادية ومجتمعية وقومية فحسب، وكما يقال بحق، وإنما بما يتسم به كذلك وأساساً من رؤية ثقافية جديدة كان ولا يزال من أبرز مظاهرها نضج الوعي العقلاني العلمي الموضوعي على حساب الفكر الأسطوري الغيبي اللاعقلاني. من ناحية، وبرز الوعي الفردي المجتمعي التاريخي الإنساني الشامل على حساب الفكر القبلي والعشائري والإقطاعي والعائلي والقروى الضيق من ناحية أخرى. بل أكاد أقول إن هذا الوعي التاريخي الإنساني الشامل هو أبرز مظاهر وعينا العقلاني العملي الحديث نفسه. لقد أصبحت المعرفة بتاريخية الأشياء والظواهر والأحداث والتعابير والوقائع واللغات والأفكار قسمة أساسية - في تقديري - من قسومات أى معرفة موضوعية شاملة. ولقد كانت هذه المعرفة التاريخية كذلك - كما سبق أن ذكرنا - عاملاً أساسياً من عوامل تشكيل بنية الرواية الحديثة وتوسيع زمنيها وتاريخيتها وتعميقهما وتجهدهما، برغم هذا الانفصال والتمايز بين التاريخ المشخّل والتاريخ الموضوعي، بل بفضل هذا الانفصال والتمايز في الوقت نفسه.

وهكذا أصبحت الرواية الحديثة تاريخاً متخيلاً ذا زمنية متميزة خاصة داخل التاريخ الموضوعي. لم تصبح مجرد سرد أدبي للتاريخ الموضوعي في بنية الحديثة الخارجية، بل أصبحت التاريخ الإبداعي الوجداني العميق المتخيل لهذا التاريخ الحثلي الذي يجاوز هذه المظاهر الحثلية الخارجية ليغوص في أعماق ما يدور فيما وراء، وفي باطن، وفيما بين الأفراد والجماعات والطبقات والأحداث والوقائع الجزئية والعامّة، الذاتية والجماعية، من مشاعر وهواجس ورغبات وتطلعات ولزادات ولإيديولوجيات وأفكار وقيم ومواقف ولغات وتناقضات وصراعات وأزمات ومضامير ولتداخلات وتمائزات وعوامل وأسباب وشروط وأوضاع نفسية واجتماعية وقومية وعلمية وكونية ومكتشفات جغرافية

العديد من التعابير الحكائية من أساطير وسير شعبية وملاحم هي تعابير عن وقائع تاريخية فعلية، رغم ما قد يشوبها من عناصر وتراكيب متخيلة.

ولقد كشفت الدراسات الأنثروبولوجية والإنثولوجية الحديثة عن علاقات عميقة بين الأسطورة والتاريخ. فليست الأسطورة إلا المراحل الأولى للمعرفة التاريخية، وليس التاريخ إلا التطور المعرفي الموضوعي للأسطورة. ولعل التماثل بين كلمة «الأسطورة» في اللغة العربية، وبين أصلها في كلمة «التاريخ» في اللغة اليونانية واللاتينية أن يكون أحد المؤشرات على هذا التداخل القديم الحميم بين الأسطورة والتاريخ. وما أكثر الملاحم والسير والحكايات الشعبية التي تتوأكب أو تتقارب بمستوى أو يتأخر مع بعض الوقائع التاريخية الفعلية. وحسبنا أن نشير إلى «الإلياذة»، و«الأوديسة» و«سيرة الزير سالم» و«السيرة الهلالية» وإلى غير ذلك من مختلف الملاحم والسير الشعبية في تراث مختلف شعوب الأرض.

وهكذا يمكن القول بأنه، في الماضي البعيد، كان هناك تداخل بين الأساطير والسير الشعبية والملاحم من ناحية والتاريخ من ناحية أخرى. ولعل هذا يذكرنا بالتداخل القديم كذلك بين الفلسفة والعلم. وكما انفصل العلم وتمايز عن الفلسفة، انفصل التاريخ وتمايز عن الحكاية الأسطورية والملحمية والشعبية. فأصبح للحكاية بنيةها الأدبية الزمنية الخاصة التي تتمثل في الرواية الحديثة، وأصبح للتاريخ موضوعيته المعرفية التي تسعى لأن تكون علماً. إلا أن هذا الانفصال والتمايز بين البنية الأدبية الروائية الحديثة والمعرفة التاريخية الجديدة، لم يقض إلى إضعاف الطبيعة الزمنية والتاريخية الموروثة والمتطورة لبنية الرواية، بل على العكس من ذلك تماماً، فقد ضاعف وعمق وأفسح هذه الطبيعة الزمنية والتاريخية، بل كانت الرؤية المعرفية التاريخية الجديدة عاملاً أساسياً من عوامل إبداع البنية الروائية الجديدة نفسها.

والإنسانية والكونية، تكاد الرواية الحديثة ألا يكون لها تشكيل بنسوى محدد مغلق، بل أصبحت تتسم بتشكيل بنسوى مفتوح على إمكانات تشكيلية إبداعية لا حد ولا نهاية لتنوعها. وهذا ما يخرج بنية الرواية الحديثة عن حدودها التقنية وأشكالها الخاصة التي صاحبت نشأتها الأولى.

وهكذا انفصلت الرواية الحديثة وتمايزت عن التاريخ انفصالا وتمايزا بنويًا، لتعود إلى التاريخ مرة أخرى تسميًا وتعميقًا ولبداعًا وتجديدًا متصلًا لطبيعتها البنوية الزمنية التاريخية نفسها، في ارتباط وتفاعل مع خصوصية واقعها القومي، وفي غير عزلة عما يحتم به عصرها الراهن من وقائع وحقائق ومكتسبات وأزمات وفواجع وأفاق.

وبهذا، تكاد الرواية الحديثة أن تصبح الوعى الإبداعي الأدبي بالنسيج السميق المتشابك لخبرائنا الإنسانية التاريخية المعاصرة، في خصوصياتها وعموميتها، وفيما تتعرض له من أخطار نووية وبيئية وطبيعية وتنموية وصحية مشتركة، وفيما يحتدم فيها من صراعات حول أهداف مصالح متناقضة، وما تحقّق من منجزات علمية وتكنولوجية ومعرفية وإبداعية باهرة، وما تواجهه من ضرورات وإمكانات وإرهاصات ومجاوزات مختلفة. وتختلف الرواية الحديثة في التعبير عن هذا كله، سواء من حيث المستوى الإبداعي، أو الدلالة الإيديولوجية، أو الرؤية الاجتماعية والإنسانية والكونية. ولهذا ترتفع الرواية الحديثة - في تقديري - عن أن تكون الجنس الأدبي المعبر عن الطبقة الوسطى أو الحدود المجتمعية البورجوازية كما كانت في بداية نشأتها الأولى. فلم تعد أسيرة لهذه الطبقة الوسطى ومجتمعاتها البورجوازية، محكومة بجمالياتها وإيديولوجياتها وحدها، فلقد تعدّت وتنوعت واختلّت - كما ذكرنا - المواقف الطبقيّة والهيموم والتطلعات والأزمات النفسية والاجتماعية والفكرية والحياتية واقتحمت مساحات

وعلمية وتكنولوجية وإمكانات ومجاوزات ظاهرة أو كامنة، وما يجمعها وما يفرقها من أزمنة وأمكنة ومصالح. وهكذا أصبحت الرواية هي التاريخ الإبداعي متعدد المستويات والأبعاد الوجدانية والمعرفية للتاريخ الموضوعي نفسه، وإن اقتصر في أغلب الأحيان على جانب جزئي أو فردى أو مجتمعي أو قومي أو موضعي حقيقي أو متخيّل في هذا التاريخ. ولسنا نقصد بهذا الرواية التاريخية التي هي في تقديري أضعف تجليات الرواية الحديثة لما تتسم به من زمنية مسطحة تراكمية أحادية الاتجاه، ومن سرد مباشر للتضاريس الخارجية لبعض الأحداث التاريخية الفعلية وإن أضافت إليها بعض التلوينات والعناصر والأساليب والدلالات المتخيلة. إن هناك فارقاً جوهرياً بين البنية التاريخية الزمنية للرواية وبين الرواية التاريخية.

وبهذا المعنى الذي ذكرناه سابقاً للرواية الحديثة، فإن طبيعتها البنوية التاريخية المعقّبة قد أُنحِت لها إمكان أن تحتوى داخل بنيتها مختلف الأشكال التعبيرية الأدبية والمعرفية الأخرى من شعر وقصة ومسرح وفكر وفلسفة ومنجزات علمية وتكنولوجية ومكتشفات جغرافية وطبيعية وكونية ولغات وحوارات وأساطير وملاحم وسير شعبية ومقامات، وأن تتمثلها داخل بنيتها الأدبية الزمنية الخاصة. كما استطاعت أن تفيد من العديد من خبرات التقنيات الفنية الأخرى في مجال الفنون التشكيلية وفي مجال الفن السينمائي بوجه خاص. بل أمكن لها كذلك أن تفيد من أحداث التاريخ الفعلي الواقعي للأفراد والمجتمعات والشعوب والأحداث الإنسانية العامة - القديمة والحديثة، سواء كانت إفادة إبداعية متخيّلة أو إفادة تسجيلية مباشرة من بعض الوقائع والأحداث التاريخية، وإن تمثّلها كذلك في بنيتها الأدبية الإبداعية الخاصة دون أن تصبح مجرد تاريخ أو مجرد رواية تاريخية.

وبهذه الإمكانات الفنية المتعددة والمتنوعة، من حيث التشكيلات والأساليب واللغات والمواقف والخبرات الذاتية والاجتماعية والتاريخية والمعرفية والفنية والجمالية

الاجتماعية والاقتصادية والوطنية والثقافية السائدة التي نشأت منها وعنها. ولقد أحصى الدكتور على شلش في كتابه الأخير (نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث) ما يقرب من [٢٥٠] رواية عربية مؤلفة بين عام ١٨٧٠ وعام ١٩١٤. ولو تأملنا هذه الروايات، سواء في عناوينها أو في موضوعات المتغير منها، لتبين لنا أن أغلب هذه الروايات كانت تستلهم التراث الأدبي العربي القديم في بعض أبنيتها التعبيرية كالمقامة (كما هو الشأن عند علي مبارك والمولى وحافظ إبراهيم بل نستطيع أن نعود إلى ما قبل هذا التاريخ في المقامة التي كتبها حسن العطار). ولا شك أننا نتحدث عن هذه التعابير الأدبية بشكل مجازي عندما نطلق عليها اسم الرواية. فلقد كانت في الحقيقة تعبيرات عن مرحلة انتقالية في الكتابة المنشرة السردية تمهد للبيئة الروائية في الأدب العربي الحديث. وكانت بعض هذه الروايات ذات البنية الانتقالية تستلهم بعض لحظات ومواقف قديمة من التاريخ العربي الإسلامي (كما هو الشأن في الروايات التاريخية لجورجي زيدان)، وكان بعضها الآخر - وهو أكثر نضجا من ناحية البنية الروائية - يستلهم بعض اللحظات التاريخية والاجتماعية والقيم الأخلاقية والعاطفية البارزة في ذلك العصر (مثل بعض كتابات جبران وحسين هيكل وقرح أنطون وطاهر لاشين ثم توفيق الحكيم). ولقد كان هذا الاستلهام للأشكال والموضوعات التراثية والوطنية والاجتماعية والأخلاقية والعاطفية تجليات أدبية - بمستويات أدبية ودلالية مختلفة - لمحاولات إبراز الذات القومية في مواجهة الغرب. إلا أن بعض هذه الكتابات أخذت تستلهم بعد ذلك الأشكال الفنية للرواية الغربية في معالجتها لموضوعاتها القومية والاجتماعية الخاصة. ولهذا نشأ منذ البداية هذا الالتباس بين إرادة تأكيد وإبراز الذات القومية الخاصة من ناحية، والإفادة من القيم والمفاهيم والأشكال الغربية من ناحية أخرى. وكان هذا الالتباس تعبيراً موضوعياً عن الالتباس في الواقع السياسي والاجتماعي

الفعل السياسي والاجتماعي الجماهير الشعبية وفئاتها العاملة المنتجة والمبدعة والثقافة عامة، فضلاً عن الحركات الشبابية والنسائية. واستطاعت بنية الرواية الحديثة، بزمنيتها التاريخية المتعددة المفتوحة، أن تحتضن وأن تعبر بمستويات إبداعية ودلالية مختلفة عن هذا الفيض الإنساني الإشكالي المتدفق. وأصبحت بهذه البنية الزمنية أبرز الأجناس والأنواع الأدبية وأقدرها وأكملها تعبيراً عن زمننا الراهن.

وإذا صح أن نقول هذا عن الرواية في عصرنا الراهن عامة، فإنه يصح عن الرواية العربية كذلك.

٢ - الرواية العربية :

ليس هنا مجال الدراسة التحليلية للرواية العربية تحديداً، لمعالها البنيوية وقوانين حركتها، وإنما حسبت الإشارة السريعة إلى بعض هذه المعالم والقوانين امتحاناً لمقولتنا النظرية السابقة.

لقد نشأت الرواية المصرية والعربية عامة منذ أواخر القرن التاسع عشر مع نشأة الطبقة الوسطى، وبداية التحول إلى «الرسالة» الاقتصادية، وإن كانت «رسالة» تابعة تبعية كاملة للنظام الرأسمالي العالمي. ولعل هذا ما يميز نشأة الرواية العربية عن نشأة الرواية الغربية. فإذا كانت الرواية الغربية قد نشأت - كما سبق أن ذكرنا - مع انهيار النظام الإقطاعي ونشأة السوق الرأسمالية والبنيوية الاقتصادية التبادلية التنافسية، وكانت تعبيراً عن بروز الفرد وعن أزمة بحثه عن القيم في هذه السوق الرأسمالية الجديدة، فإن الرواية العربية قد ارتبطت أساساً منذ بداية نشأتها بمحاولة إبراز الهوية القومية وبلورتها في مواجهة الآخر الغربي المستعمر. ولهذا كانت البدايات الأولى لبنيتها التعبيرية امتداداً بنوياً لمختلف التعابير الأدبية السابقة، وخاصة الحكايات والسير الشعبية والوقائع التاريخية البطولية والمقامات، دون أن يعنى هذا أنها كانت تخلو من التأثر في تشكيلها البنيوي بالبنية

التاريخ العربي الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر ومع تطور ونضج الوعي الاجتماعي والتاريخي والثقافي عامة. ولكن لعل هزيمة ١٩٦٧ وما تلاها من توابيع فاجعة من أعمق وأفدح هذه الهزائم جميعا وأشدّها تأثيرا في الواقع العربي عامة وفي تطوير الوعي التاريخي في الإبداع العربي عامة، وفي الرواية العربية بوجه خاص.

ولعل من أسباب تفاقم وتعميق آثار هزيمة ١٩٦٧ وما تلاها من توابيع كارثية، تلك المرحلة التاريخية التي سبقتها منذ أوائل الأربعينيات والتي تميزت بنضج الصراع السياسي والاجتماعي الذي أثمر إقامة أنظمة قومية تقدمية في بعض البلاد العربية مثل سوريا ومصر والعراق ثم الجزائر والسودان واليمن وليبيا. ورغم ما صاحب هذه الأنظمة القومية من أشكال استبدادية قمعية بالغة البشاعة والشراسة في كثير من الأحيان، فإنها ارتبطت بمشروعات قومية طموحة شاملة تضمنت رؤية توحيدية قومية ومحاولات ومنجزات تنمية تقدمية وتطويرا ثقافيا عاما. ثم كانت هزيمة ١٩٦٧ وما تلاها بعد ذلك، وخاصة الانفتاح الاقتصادي في مصر عام ١٩٧٤ فالصراع مع العدو الإسرائيلي عام ١٩٧٧ فالحرب الإيرانية العراقية فالعدوان العراقي على الكويت فالتدخل العسكري الغربي الأمريكي المكثف في البلدان العربية الخليجية. لقد أفضت هزيمة ١٩٦٧ وهذه الهزائم التالية إلى هزيمة ساحقة للمشروع القومي التقدمي. فتمزق النظام العربي وازدادت الفرقة والانقسامات القطرية والانتمائية بل العدوانية بين بعض البلدان العربية، وتفاقمت واستشرت العدوانية والتوسعية الإسرائيلية واحتل ميزان القوى العسكرية في المنطقة العربية لصالحها، وازدادت وتعمقت التبعية للرأسمالية العالمية عامة والأمريكية بوجه خاص وتضاعف القمع والتهجير والاستبداد والاستغلال والفساد والإفقار والتخلف، كما تفاقمّت الاتجاهات الأصولية للماضوية اللاعقلانية المتزمتة التي تبنت بعضها أساليب إرهابية مسلحة لفرض أفكارها على المجتمع والسلطة المدنية وإقامة سلطتها الدينية.

والاقتصادى السائد آنذاك الذي لا يزال سائدا حتى اليوم. ولقد تبلور هذا الاتكياس بشكل نظري في مجال الفكر في هذه الثنائية التي لا تزال موضع جدل وخلاف حتى عصرنا الزاهر بين التراث والمعاصرة، أو بين الأصالة والتحديث. ولقد تم التعبير عن هذا الاتكياس وبرزت الحاجة إلى حسمه في بعض الكتابات الأدبية المبكرة في (حديث عيسى بن هشام) وفي مقدمات بعض المراجع القصصية لعيسى عبيد والملازمي بعد ذلك. وكانت تتضمن الدعوة إلى تمصير الأدب، فضلا عن القيم الحياتية الاجتماعية بشكل عام. ولا تزال هذه القضية مثارة في بعض التعابير الأدبية الحديثة والمعاصرة التي نستطيع أن نتبين فيها تجليات إبداعية علي جانب كبير من العمق والنضج في محاولة تأكيد الخصوصية الأدبية العربية، ولعل كتابات محمود المسعدي وإميل حبيبي وجمال الغيطاني وغيرهم أن تكون نماذج روائية على ذلك.

إلا أن الرواية العربية الحديثة سواء استطاعت أن تشكل لنفسها بنية إبداعية خاصة مستلهمة من تراثنا العربي الإسلامي القديم، أو التزمت بالبنية الفنية الغربية، فإنها في معظمها، وبمستويات متفاوتة، تعبر بشكل إبداعي عن هذا البحث الدائب عن الهوية القومية ومحاوله تأكيد الخصوصية الاجتماعية والوطنية والثقافية والقيمية في مواجهة الآخر الغربي، سواء كانت رواية تاريخية أو عاطفية أو وطنية أو اجتماعية أو رومانسية أو واقعية أو حديثة. على أن الأمر لم يقف في كثير من الأحيان عند هذه المواجهة بين الذات القومية والآخر الغربي، بل كان يمتد كذلك إلى التعبير الإبداعي عن الصراعات الاجتماعية الداخلية، مع نضج واستقطاب الأوضاع الطبقية. كما كان يتم التعبير الإبداعي عن الاختلاف والتدخل بين هذين البعدين من الصراع مع الآخر الغربي والصراع الاجتماعي. وكان هذا التدخل بين البعد القومي والبعد الاجتماعي (الذي كان يتخذ أحيانا مظهرا ذاتيا فرديا أو عاطفيا أو أخلاقيا) يزداد حدة بعد كل هزيمة من الهزائم الكبرى التي توالت على

إنها مرحلة كاملة لا تزال مستمرة من القفلة والتأزم والتردى والتفكك والانهيال على مختلف المستويات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والمفاهيمية والدوقية والأخلاقية القمعية عامة، أخذت تسود فيها حالات اليأس والإحباط والاعترا ب وفقدان الاتجاه السياسي والفكرى والقومى ، وحوصرت لإرادات المقاومة والمجازرة، والاتجاهات العقلانية والديمقراطية والتقدمية.

وتكاد أغلب الروايات العربية الحديثة التى صدرت طوال الأربعين سنة الماضية أن تكون أكثر الأجناس والأنواع الأدبية تعبيراً عن هذه المرحلة التاريخية بموضوعاتها ومضامينها ورؤاها الاجتماعية والإنسانية المتنوعة مع اختلاف مستوياتها الفنية والدلالية. إن الرواية العربية طوال هذه المرحلة أصبحت بحق - على حد تعبير الدكتور على الراعى فى مقدمة كتابه (الرواية العربية) - لسان حال الأمة العربية والديوان الجديد للعرب، ولكنها لسان والديوان اللذان يمبران فى معظم تجلياتهما الإبداعية عن محنة الواقع العربى فى ظواهره النفسية والسياسية والمجتمعية والقومية والإنسانية والقمعية. وهى تكاد تماثل فى هذا الرواية الفرنسية والروسية والإنجليزية فى القرن التاسع عشر، عصر شراسة التحول الرأسمالى، عصر ستاندال وفلويرس وبلزاك وديكنز وتولستوى وترجينيف وتشيكوف ودستوفسكى، رغم الاختلاف بين الرواية العربية الحديثة وهذه الرواية الغربية من حيث البنية الفنية والدلالات الاجتماعية والقومية والوعى التاريخى.

لقد أصبحت الرواية العربية بحق التاريخ الإبداعى العمقى المتخيل داخل التاريخ الموضوعى العربى المعاصر. أصبحت على اختلاف مستوياتها وتوجهاتها ورؤاها وأبنيتها الزمنية الجمالية والدلالية الوعى الإبداعى الكاشف عن جوهر مفارقات هذا التاريخ العربى وتناقضاته وصراعاته وأزماته وفواجهه والتباساته، سواء فى تضاريسه الحديثة الخارجية أو أعماقه الباطنية. نقرأ فى

أعمال نجيب محفوظ، على تنوع هذه الأعمال من الناحية البنيوية والأسلوبية والدلالية وبخاصة فى ثلاثيته، ما يكاد يمثل تاريخاً ملحيمياً واحداً لمرحلة متصلة زاهرة بالتناقضات والصراعات بين الأشخاص والأحداث والقيم والمواقف التى تشكل بأبنيتها الأدبية السردية الخاصة ما هو أعمق من التاريخ المصرى فى مظاهره الحديثة التى تتابعها هذه الأعمال وتعبّر عنها مع ذلك برؤية وبنية زمنية تاريخية متخيلة خاصة. ونقرأ فى العديد من أعمال عبد الرحمن منيف وبخاصة ملحمة الروائية (مدن الملح) تاريخاً وجلبانياً إبداعياً عميقاً لنشأة وتطور وتناقضات ظاهرة من أنظر الظواهر العربية التى أخذت تشكل عاملاً من أبرز عوامل التخلف والتبعية العربية، وإن كان من المفروض أن يكون عاملاً من عوامل التحرر والتقدم، وأقصد به ظاهرة النفط العربى. على أن القضية لم تكن قضية نفط فحسب، بل هى قضية تشكل العلاقات السلطوية والطبقية الاستغلالية والقمعية فى مجتمع من مجتمعاتنا العربية. وفى روايات جمال الغيطانى عامة نجد مختلف أنماط التثرات العربى الإسلامى، التاريخى والدينى والثقافى على السواء، نجدها مادة حيّة لصياغة أبنية روائية جديدة ذات زمنية متداخلة تعبر تعبيراً إبداعياً نقدياً عميقاً عن ظواهر القمع والاستبداد والفساد واعترا ب الإنسان فى واقع الخبرة العربية المعاصرة. وفى روايات صنع الله إبراهيم نتابع فى أبنية فنية رفيعة، متداخلة الأزمنة، متعددة التشكيل، وقائس من التاريخ القديم والحديث، ونصوصاً حقيقية تسجل بعض ما يحدث لنا وحولنا، لتبين ملامح التردى والانهيال والتفسيخ الذى ينخر فى قلب الأوضاع العربية الراهنة. وهكذا الشأن فى مختلف الإبداعات الروائية الحديثة والمعاصرة طوال الأربعين سنة الماضية. وكان من الواجب أن أكتفى بهذه الإشارة السريعة إلى تلك الأمثلة التى تعبر عنها جميعها، ولكنى حريص على أن أسرد أسماء بعض الروائين العرب الذين تشكل أعمالهم - فى تقديرى - التاريخ الوجدانى الإبداعى المتخيل لواقع

وإذا كانت الرواية العربية قد أخذت تتخلص من ارتباطاتها الأولى ببعض الأبنية التعبيرية القديمة من مقامات وحكايات ومسير شعبية، وأخذ يغلب عليها الشكل الروائي الغربي، فإنها عادت - كما رأينا - عند بعض الروائيين المعاصرين إلى استلهاهم الأشكال التراثية القديمة والتاريخ القديم والحديث استلهاها متخيلاً أو نقلاً تسجيلياً مباشراً منه. كما تداخلت في الرواية العربية الحديثة بعض الأجناس الأدبية والثقافية الأخرى من شعر ومسرح وفكر، فضلاً عن إفادتها من بعض الفنون وخاصة فن السينما. ولقد أتاح هذا للرواية العربية الحديثة مزيداً من الاتساع والعمق والتنوع في تشكيل أبنيتها الزمنية التاريخية المتخيلة الخاصة وفي التعبير الإبداعي العميق المتنوع عن خصوصية وإشكالية ومأساة تاريخنا القومي والاجتماعي والإنساني المعاصر في إطار عصرنا الراهن. وبهذا نستطيع القول بأن زمننا العربي كذلك هو بحق زمن الرواية.

على أن هنا لا يقلل من القيمة الإبداعية التعبيرية للأجناس الأدبية الأخرى من شعر وقصة ومسرح، فضلاً عن الأنواع الفنية الأخرى ومختلف التعبيرات والإبداعات الثقافية التي تسهم في تغذية وتعميق زمنية البنية الروائية نفسها.

وفي عصرنا الراهن الذي أخذت تسود فيه العولمة والهيمنة الرأسمالية في المجال السياسي والعسكري والاقتصادي والاجتماعي، وتسعى للامتداد إلى المجال الثقافي لتسيطه وتطويعه لمصالحها الخاصة، كما تستشرى الاتجاهات اللاعقلانية المنتمية المتعصبة للمعادية للديمقراطية وللشفتح الإنساني، يصبح للرواية بوجه خاص، بطبيعتها الزمنية التاريخية الإنسانية، إلى جانب الأشكال والتعبيرات الأدبية والفنية والثقافية الأخرى، دور تاريخي كبير في التوعية والتنوير والمقاومة...

التاريخ العربي الراهن في أبعاده النفسية والاجتماعية والقومية والفكرية والقيمية المختلفة. لن أعرض للدلالة العامة لأعمالهم، ولن أبين الاختلاف بينهم في المواقف والرؤى ولا التفاوت بينهم في المستوى الإبداعي، ولن أضبعهم في هامش في نهاية هذه الدراسة كما كان من الممكن أن أفعل. وإنما سأكتفي بمجرد ذكر بعض الأسماء الدالة بذاتها على ما أريد أن أؤكد. إننا نستطيع أن نتبين معالم تاريخنا المعاصر كله في أبعاده المختلفة التي أشرت إليها في روايات يوسف إدريس وعادل كامل وطه حسين ويحيى حقي وتوفيق الحكيم وحيملر خيلر وحنا مينه والطاهر وطار وعبد الرحمن الشوقوي ويوسف السباعي وإحسان عبد القدوس وجوده السحار، وسعد مكاري وفنحي غانم وروث أباطة ويحيى الطاهر عبد الله وغسان كنفاني وفنحي إمباني، ومسرح خليفة وحنا الشيخ وإدوار الخراط ومحمود دياب ومبارك ربيع وإلياس الخوري وعبد الرحمن الريسي وفكرى الخولي وأميل حبيبي وحليم بركات وبهاء طاهر وجبرا إبراهيم جبرا والطيب صالح وغائب طعمة فرمان وتوفيق يوسف عياد وعلاء الديب وعبد الحكيم قاسم وإسماعيل فهد وإسماعيل وعبد العزيز مشري، وغادة السمان وأحمد إبراهيم الفقيه ولطيفة الزيات ووليد الرجيب ويوسف القعيد وعشرات غيرهم مما يمكن أن أبدأ بأسمائهم صفحات أخرى. ولكن حسبي هذه اللوحة من الأسماء التي تكاد ترسم تضاريسها المختلفة التضاريس العميقة للتاريخ العربي الراهن. وعلى اختلاف مواقفها الإيديولوجية ومستوياتها الفنية، فإنها في أغلبيتها تشكل بإبداعاتها الروائية الوحي الناقد الرافض للتاريخ العربي الاستبدادي المتردى المأزوم المهزوم الراهن. وهي بهذا تمثل، في أغلبيتها كذلك وبسردها المتخيل وبنيتها الزمنية - التاريخية الخاصة، التاريخ العربي المناضل المتطلع إلى مجاوزة التاريخ الواقعي الراكد السائد.

هل من خصوصية للرواية العربية؟

محسن جاسم الموسوي*
(العراق)

عن «المقارنة» ذاتها والتفتيب في أجواء الحياة العربية الإسلامية التي أُنحت ازدهار الفناء والنظم والزخرف والسرد التاريخي والمحكي، لكنها حالت دون ظهور المسرح والرواية.

وإذا كان المسرح قد اقترن بالوعي بـ «الإنسان» في صراعه مع الآلهة والبشر، فإن غيابها ليس صعب التفسير، كما أن اقتران الحياة العربية جُوع العصر العباسي الثاني بـ «الامتداد» الصحراوي الواسع جعل مساحة الفعل شاسعة ومسكونة بالتأمل بحيث بدا المتصر البشري مذاباً فيها، ثانوياً إزاءها. وجاءت ألوهية السلطان من جانب وغياب المؤسسة المدنية وميوعة الأنظمة والاعتبارات وانعدام شكل الدولة لتفرض تغييرها الخاص لكل ما هو معنى بالصراع الحقيقي والمشكلة اللفظية للواقع. إذ بقي «الشرق» ممنوعاً من الاعتراف لمراسل طويلة: وبدون الوعي بالصراع والاعتراف بالبلحبة ومواجهة الواقع لن تنشأ الرواية التقليدية مهما قيل عن قدرتها التوليفية للأجناس اللفظية. أما عندما يضطر الرواة إلى أن يقرنوا المشية الإلهية والقدر بالسلطان فإن السرد تتسالم إلى «حلول» و«زيجات» اعتيادية تقارب صغار القرائع، كما هو

تفترض التساؤلات في «خصوصية» الرواية العربية وجود امتدادات فعلية لها في الموروث الأدبي العربي، تماماً كما تفترض من الجانب الآخر غياب مثل هذه الامتدادات: وعزل عن العناية الجديدة بـ «السرديات» و«الأجناس المدخلة» التي تعترف ضمناً بقرابة هذه النصوص لشكل الحكاية الوسيطة الزاخرة بهذه الأجناس، قسمة رأى سائد بين النقاد العرب يغاير ما جاء به مؤرخو الأدب مثلاً، يخلص إلى أن «الرواية» التقليدية كانت غائبة، مقارنةً بهذا الحضور الطاغى للشعر التعبيرى والمنظوم، أو بازدهار «المقامة» في مطلع «الانحطاط» المديني أو الحضري في الحياة العربية، أي عندما بلغت المدنية تفسخها الذي لا بد منه^(١).

ولربما كانت قرون الانحطاط أو اهتزاز البنية المدنية وتخلخلها ومن ثم غياب الحرية الذهنية والفكرية، بمثابة أسباب تفسر مثل هذا الانكماش، لكن للمقارنة بالأدب الأخرى تستدعي المزيد من التساؤل، كما أنها تحتم الانحراف

* الكاتب: رئيس قسم اللغة الإنجليزية في جامعة صنتعاء، فرع تمل.

الاجتماعية (الواقعية النقدية) اعتيادياً ، إذ تكاد تشغل تسمية ثلثي المنتج الروائي العربي مادام نجيب محفوظ ، بأنظمة السرد العنيدية وزوايا النظرة وتفاوت الأصوات لديه ، قد حقق منجزاً مدنياً خارقاً حتى أصبحت مقارنته بديكتاتور مقبولة عند كل مؤرخي الرواية الحديثة . بمجرد البحث في تسميات أنماط الجنس الأدبي يعني ضمناً الاعتراف بأن الرواية العربية ليست ذات خصوصية أو فردية : فشان المؤلف والمعروف عالمياً هناك رواية المذكرات والرسائل والسيرة والريف ابتداءً من (زينب) ومروراً بروايات عبد الرزاق الطحطاوي وعبد الحافظ الركابي . كما أن الرواية الواقعية تنوزع إلى روايات سياسية ومدنية وعائلية ، كروايات حبيب وفرمان . . إلخ . ويقدر ما يعترف لهذه بتعددية لسانية وهيئة سردية ، فإن الناقد لا يرى فيها خروجاً على المعروف (مبادئ الرواية وسماتها) باستثناء القرائن الطبعية والمناخية والشخصية ومتطلبات الوصف . وعندما تنزع هذه عن البنية والتراكيب والشعور والافعال وعمولاتها تكون أمام مجموعات من الوظائف والأشكال والأنماط المتكررة في الآداب الأخرى .

وحق التصور الجديدة لإبراهيم عبد المجيد ومحمد زفزاف لم تستطع تجاوز متطلبات القصة (والسيرة) بوظائفها السردية المعروفة ، فالرواية التقليدية أوجدت قيمها واعتباراتها وعناصرها وتأسست في سياق خاص يتناغم مع الميل الإنساني للانتظام الذي يجدّه من الجريان والسهولة . فلربما يستسيغ الكاتب دينامية النص المولدة لذاتها لكنه يجد نفسه مشدوداً إلى عقدة صراع وشغوص ، ولم يتأكد بعد ما إذا كانت تجربة إدوار الخراط قد أسست مكاناً لنفسه في السرد : إذ وجد آخرون من جيله أنفسهم يتقنون تشديد أسلافهم على مشكلة الواقع والشغوص ، لينخرطوا في تجربة واسعة دون ضفاف واضحة أو مرسومة ، بينما كان آخرون يثقلون إلى حاضري غريب مريب لا يتمكنون إليه لكتمهم يتحاورون معه على الرغم من ذلك . فالؤلف يمتزج بالسارد في (اللجنة) لصنع الله إبراهيم ، ويلتزم أحدهما في الآخر ، بينما يتشامى جومر المدنية والتوتر الكافكاوي الذي لا فكاً ولا مخرج منه . ويصعب أن نتحدث عن « خصوصية » لمرسومات كونية أو

الأمر في حكايات الرشيد في (ألف ليلة وليلة) وحكايات السلطان بيرس ، لكنها لا ترتقي إلى فن الرواية التقليدية . وبينما كان للناخ الثقافي - الاجتماعي يتيح غواً جمالياً معيماً في الغناء والتعبير والزخرفة وحكاية التسلية والكديّة والمسامرة ، فإنه لم يكن مستعداً لاستقبال فنون أخرى ، وخاصة عندما تكون هذه الفنون « معارضة » غير امتثالية .

وحق (المقامة) لم تتمكن من الحضور بدون للصالح مع المجتمع الغالب : فكانت (الحيلة) و (الكديّة) و (المسامرة) ونزعة تقليل الشأن الذاتي سبلها لترغيب الغالب وتسليته ومن ثم اختراقه ، وهو ما ستمعله بعض الروايات المعاصرة مثل (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل) (١٩٧٢) بعدما كانت الرواية الاجتماعية النقدية عند نجيب محفوظ ويوسف إدريس وكتاب ياسين ومحمد حبيب وحنا مينه وتوفيق يوسف عواد وعبد الرحمن منيف وفؤاد التكرلي قد أقامت مقارباتها اللفظية على أساس التلية والفضح عبر تقنيات وأنظمة سردية متفاوتة .

وإذ تعني احتمالات المقاربة اللفظية إمكانية احتواء التديّة والهدم لضمان الاستمرارية والتجدد في بنيتها الوظيفية ، فإن مهمتها النقدية لا يمكن أن تكون فريدة بخصوصية معينة : فالوظائف المألوفة للسرد هي نفسها المتداولة في الآداب العالية ، كما أنها هي التي تمنح هذه السرد تسمياتها الحديثة ؛ فهناك روايات السيرة الذاتية كـ (الأيام) لطف حسين ، وهناك سير الأبطال (روايات حنا مينه الأولى كالمصاييح الزرق والثلج يأتي من النافذة) وسير التحولات المقرونة بالانتقال من الريف إلى المدينة كـ (طواحين بيروت) لتوفيق يوسف عواد و (الوشم) لعبد الرحمن الرعيي و (الزهر الشقي) لعزير السيد جاسم ، وهي تحولات سياسية وذهنية أيضاً . أما سير الثقافة فهي كثيرة ، من بينها (الحلى اللاتيني) و (الخندق العميق) لسهيل إدريس . أما سيرة الانقلاب السياسي المذهبي أو التمرد على التنظيم فلها مكانتها في السيرة العربية الحديثة عند مطاع صفدي وعزير السيد جاسم وعبد الرحمن منيف وغانم البباغ ومؤنس الرزاز . ولم يكن حظ الرواية

يمكن القول استباقاً للتحليل إن « النص » يعنى قيمة هذه المواصفات مجتمعة ، أما قوة القص فتأتى من قيمة الوظائف وأنماطها وأنظمتها السردية . أى أن « النص » يقتصر بـ « الخطاب » أولاً .

ولربما كانت (حرافيش)^(٣) نجيب غفوف مثلاً ذات نكهة عالية خالصة ، لكنها ليست غريبة على محيط أوسع كانت فيه فكرة الفتوة غالبية . وهى إذ تتمظهر فى السرد بأشكال ملحمة مختلفة فإنها تتأسس فى سياق أوسع هو الموروث العربى الإسلامى منذ أيام الناصر بالله ، والذى يجعل منها مستوعبة ومقبولة : فالفتوة الناجى يتحرك بموجب motto أو دافع محرك ، خلاصته الفكرة ذاتها « اللهم من لى قوى ، وزدى منها ، لاجعلها فى خلعمة عبيدك الطيبين » . إذ إن الفتوة تتأسس بموجب اعتبارات عديدة منها القوة الجسدية وفعل الخير وخلعمة الآخرين ومواجهة المتسلطين وضعاف النفوس والجبابة . ولربما تجد الفكرة شيئاً من فروسية العصور الأوربية الوسيطة ، لكن سياق الفتوة (ملىفى) أولاً ، وهو ما انتطه

غفوف فى ملحمة المدينة المنيرة للفروسية . وباستثناء فكرة الفتوة وتمظهراتها فى عدة أجيال عائلية ، فإن (الحرافيش) تقوم على أساس الوحدات والوظائف السردية المألوفة ككتابات الأبطال والمحولات وتوازيات الوحدات السردية . ولهذا نجد من السهل اختصار القصة ، بينما يصعب اجتزال « الخطاب » حسب مفهوم جيت مثلاً . كما أن خصوصية (عرس بفل) للطاهر وطار تستقر فى « الوثيقة » والتضمين والتحسين على الرغم من أن استعادات الحاج كيان من الموروث لم تكن متروعة الوظيفة تماماً ، فاسترجاعه لشخصية المتنى ومدان قرط انتقائى يتيح له تبرير وضعه الشخصى (العجز الجسدى) ومن ثم تعزيز قراره وفعله (بمجاملة الوضع الباهن حين اصطيد اللحظة المناسبة) : فاللراعية سياسية - اجتماعية لا علاقة لها بالفتوة : وما اضطرار الحاج كيان إلى الاحتياط أيام عجزه الجسدى إلا انزياح عن الوظيفة الأصلية وانحراف عن محمولات مألوقة بوصفها سناً ، لكن البطل أصبح بحكم هذا الانزياح سليل الشطرنج لا الفتیان . أما السرد فلم يخرج كثيراً عن وظيفته الحكائية (إنقاذ الحبيب) ، إذ يوجد فاعل « الحاج

لشاعر وحالات وأنظمة سردية ظهرت مثيلاتها وتكرورت فى الآداب العالمية . وما يذكر فى هذا الميدان يقال أيضاً عن عشرات الروايات الماثلة : فرواية زياد عبد الفتاح (وداعاً مريم) ذات موضوع مألوف على الرغم من اعتماد الرواى العربى عنه ؛ ويمكن أن نجده فى رواية استورياس (السيد الرئيس) . لكن زياد عبد الفتاح تعامل مع الابتزاز والمخاطلة واحتراف السلطة بجرأة ، فكان أن استجاب جزئياً إلى ما كان الرواة القدامى يتلمسونه عن بعد ، بحلر شليد ، فعمالة السلطان أو مداهنته أو توخى السلامة قربه تنتهى فى طريق مسدود . لكن حظ التصريح له تذكره فى نهاية ابن المقفع . أى أن النواة الخاصة لمثل هذه السرد موجودة فى تصانح الملوك والساسة ، لكنها ليست خاصة بالعرب دون غيرهم ، وللهنود والفرس مثلاً الكثير . كما أن التنوعات المختلفة فى الرواية تضر فى داخلها الوظائف العديدة المعروفة للسرد متشابكة أو مستقلة لتكون أجوازاً وحدها مفضية إلى ألوان عالية تؤكد خصوصية المزاج والعادات والتقاليد فى الرواية العربية ؛ ولهذا يحقق الدور التزيينى للوصف ضمناً هذه « الخصوصية » . فإذا تجرأ القرائن الحكاية ، يزيد هذا التجدير من اللون المحل الذى عرفت به روايات غفوف ويوسف إدريس وعبد الحلقى الركابى ويوجدوه وين هدوقة وغيرهم .

ولا يمكن إهمال مثل هذا الدور التزيينى حتى عند مناقشة النصوص المنسقة على الرواية التقليدية ؛ إذ إن الافتتاح على الخطاب الصوفى أو الإفادة من السينا والمصنوع والوثيقة والسرد التاريخى لا تلغى الوظيفة السردية الأصلية ، لكنها يمكن أن تأتى بانزياحات متباينة عن هذه الوظيفة : ثمة فاعل ومحمولات (رغبات وتناقضات) وأحداث (وحدات سردية صغرى أو كبرى) ، وثمة سلطة وعمالة ومعاودة وغالب ومغلوب وسالب ومستلب وازدواج وأنقسام داخل الذات الواحدة . لكن هذه الوظائف والأفعال وهؤلاء الشخصوس اكتسبوا تعقيدات فى الروى تعزز جزء الوصف والتوازى والتكرار والتوشية والتلدرج والدمج والطباق ، بينما تعمقت جوانب الشخصية بالمطافرة والتقابل . ولهذا غالباً ما يعنى البحث فى الخصوصية التقيب عن قيمة هذه المراسنات واكتشاف انتشارها داخل النص . إذ

(الزيفى بركات) السرد في الأفق المحلى والتاريخى جعلت (شرق المتوسط) موضوعها آنياً وحاداً، كما هو أمر الحرية السياسية المقموعة .

ويصـيـح انعدام الخصـوصـيات أكـثر بروزاً فى النـصـوص الـتى تـطـبـى مـوضـوعـاتـها العـامـة عـلى ما سـواها ، فـروايـة (السـجـين) لـنـبـيل سـليـمان مثـلاً تـتـخـذ قـصـية السـجـن والتـغـريـر والتـعـذـيب والابتزاز والقمع والصمود موضوعات لها ، وهى موضوعات تـكـتـر فى الآداب جـيـماً ، لـكـنـها فى مقارباتها للواقع السياسى لم تـزـل تـحـظى باهتمام⁽⁴⁾ ، أى أن (السـجـين) يـمـكـن أن تـكـون رويـة أى سـجـين فى هـذا الكـون ، فهـى سـرد ثـالث تـتـخلـله اسـتـرجـاعـات ذـاتـية : « كـنت أراقب بـعـجـب وبـبـلاهة ، وكـنت مطـيـعاً عـلى نـحو لم أـعـهـد فى نـفسـى قـبـل الـيـوم » .. (ص ٩٧) . لـكـن الصـوت الثـالث يـقـى طـاغـياً ، مـقـيـاً مـسـافـة ما ، خـالـية من الخصـوصـية .

« قصـ عـل كـل الأسماء الـتى رآها مـنقـوشـة فى جـدار الزنـزانة ، حـكاية عـذابـه ، ووهـنـه ، وثـقـته التـمـائـية ، واعـتـره سـعـادة وطـمـأنـية لأن قـصـصاً كـثيرة أروـع مما حـكى ألف مرـة ، أـخـلـت تـسـرد عـلى مـسمـعه عن آقـبة أخرى وأنـاس آخـرين من أفـواه النقـوش الـتى تـتـوهـج فى قـلب الأسمـت »⁽⁵⁾ .

لـكـن الرـويـة فى السـوـطـن العـربى حـقـقت أيفـضاً بـعض خصـوصـياتـها عـنـدما تـعـامـلت مـع الـواقـع بـعمق أكـثر ، لا بـصـفـته مـادة مـنظـورة وظـاهـرة ، وإلـها بـصـفـته اللـسـانـية أوـلاً ، فالـتـعـدـية اللـسـانـية فى بـعض رويـات مـحـفوظ لم تـكـن مـجـرد مـحـاثـات واقـعية عـنـدما اخـتـرت فى داخـلها العـادـات والتـقـاليد والأعـراف الـتى تـيسـر مـعـرفة امتـدـادها التاريخى والآن ، كما هو الحـال فى (أولاد حـاروتـا) و(زقاق اللـدق) مثـلاً . وما يـقال عـنه يـقال أيفـضاً عن حـوارية (النـخـلة والجـيرـان) لـغـائب طـمـعة فرمان ، أو (الرجـع البـعيد) لفؤاد التـكـرلى : هـذه الرـويـات لـيـست « اجـتمـاعـية » بالمـدلول التـقـدى التـقليدى المتـعارف عـليه لأن تـعـدـداتـها الصـوتـية تـغـضى عـنـى حـالـات وأعـراف وطـبـائـع ، كما أنـها تـفتـح مـغـالـيق

كيان « ومضاد « خاتم » و « حبيب » ، أى « العنابية » . وهـناك ازدواج المـحمـولات وتـقـاطـع الرغـبات عـند الحـاج كيان وخـاتم والعـنابية .

لـكـن السـرود الوظـيفـية بـفـواعـلها ومـعـمولاتها ومتـوالياتها لا تـكتسـب طـراوتها وحـيـوتها وفـعـاليـتها دون هـذه الألوان والأوصاف والقـرائن الـتى تـمـتد فى المـاثـور والتـاريخ ؛ بـحيـث يـصـبـح التـناصـب المـضمـون والـلسـانـي من خصـوصـيات النـص ؛ فـها يـقال عـن « صـوفـية » الحـاج كيان أو عـن « فـوتـه » خاصـهـذا النـص دون غـيره ؛ كما أنه عربى إسلامى فى مزاجه وشـرعـيته الحـالية والتاريخية ؛ فليس اللون وحده الـذى يـمنـح الخصـوصـية وإلـها هـناك « شـرعـية » أخرى يـمـقـفـها التـناصـب مـعـناه الاستـعـادى للعـادـات اللـسـانـية والمـقبـولات الاجتماعية والسـنن السلوكية . وبيـنا كان المـؤلف يـدخـل مـجمـوعة من التـضـمـينات (المـاثـورات والأقوال) ، تـداخـلت هـذه فى تـكوـينات الشـخـصـية وتـقـلـباتها ومـستـقبل سـلوكها بـشـكل أو بـآخر ؛ بـحيـث اكـتسـبت صـفة التـحـريـض والكـبح والتوسـل والإمهـال والتـحـايـل والتـوريط فى سـياق تاريخى يـتـسع مـجاله لـفـعل أوسع بـكـثير مما يـمـكـن مـنه النـص المـذكـور .

ولم يـكـن التـناوب بـين السـرود وتـغـليـفاتـها (إحدائيات السـردة ومـذكـرات الرحـالة) فى (الزيفى بركات) بـجمال الغـيـطـان نظاماً سـردياً خاصاً بـهذا النـص ، إذ إن مـؤلفـين عـديـدين لجـأوا إلى (تـقـديـم قـصة وإرجـاء أخرى مـتـوازـية أو مـتـزامـة) ، لـكـن مـادة السـرود وتـغـليـفاتـها كـانـت تـتـداخـل وتـعـاكـس فى سـياق وسـيط له نـكهـته ولـونه ومـبرراته وسـتته ، ويـدلون هـذا التـسـنـين الوـسيـط تـضـيـع هـل القـارىء الغـريب عـليه فـرصة اصـطـيـاد التـوربة والتـلمـيح والإشـارة . أى أن مـوضـوع القـهر والاحـتراف السياسى لـيـس جـنـيداً ، وهـناك رويـات عـربية تـعـامـلت مـعه عـلى أنه مـوضـوع كـونى قد يـشـتد فى هـذه المـنـطـقة أو تـلك ، كما هو أـمـر (شـرق التـوسـط) لـعـبد الرـحـمـن مـنـيف مثـلاً ، لـكـن (الزيفى بركات) أقامت نـظـمها السـرى عـلى أساس السـنن المـألـوفة فى كـتب التـاريخ بما أتاح لـها زج القـارىء فى رؤـية مـضـطـرة إلى المـناوية بـين الحـاضـر المـضمر والمـاضى المـفـضـوح . وبيـنا جـلـدت

جارت الروح وأعجزها الزمان»^(١) . ولا تقل خصوصيات الخطاب الصوفي عن الخطابات الوسيطة أو المشكلات اللغوية لواقع المدينة العربية (تضاريسها وأعرافها) ، كما أنه لم يظهر عن فراغ ، وإنما جاء بمثابة الدليل الختامي لما هو جائر بحكم قدرته على المختلة وتنجير التأويلات . ولم يكن شيوخه (عند عفو من اللص والكلاب والغيطن من الزينى بركات وعند أدونيس في الشعر وعزيز السيد جاسم في المقالة التأملية) مصادفة قبل أن يدركه الوكلاء الجدد في الثقافة فيثيرون الارتباب ضده . وكان عفو من (اللص والكلاب) سابقاً إلى النقاط هذا الخطاب ، لكنه كان خطاباً منسجماً ، مرتاباً ، تشظى أطرافه في مجموعة مراوغة تألف من الوجود المادي للأشياء والمقولات . ولربما يستعدها عفو ثانية في (ليلالي ألف ليلة) لولا نزعة صارمة ومرتابة في آن واحد تحقق التناظر بين الكلام والشخص ، لكنها تفجر الفعل بشكل أو بآخر أيضاً ، كما هو شأن للمقولات الصوفية الوسيطة : بعيد الله البلخي يقول في معابته ما يدور : « لا السوردي يستغنى ولا الحزن يلمسني »^(٢) ، « من يفرح بالفان فسوف يتناهب الحزن عندما يزول عنه ما يفرحه » (ص ٢٠٠) . فالكلام يصبح motto فعلية في بنية النص ، متداخل مع الاقتباسات والتضمينات عن الوراق ، حتى تصبح المحمولات الصوفية ذات نكهة خاصة متجربة عن الرغبات المتداولة في الوظائف الحكائية ، فالشطحات الصوفية تربط الكلام حتى يظهر عنها في تحولات الشخص ، كما هو بكه السلطان في خاتمة الليالي ، كما أنها تسع للتأويلات التي لا تحتملها الوظيفة الحكائية .

ويتحول الخطاب الصوفي بخصوصياته (من مجاوزة للمحموس وانفراج التأويل وتنامي مولدات الفعل و اتحاد الوجد في الكلام) إلى مجموعة متقاطعة ومتشابهة من « الموتيمات » التي تنبئ على أساس مناجاة خالصة في الغاية . أي أن النص الصوفي يفتيئ الآخر ، وهو بعد ذاته غير وائي على أساس أن الرواية تتأسس بموجب الحضور لا الغياب والتغيب ، ولكن اقترانه بالقص وتداخله معه استحصل له الفريدة والخصوصية داخل الجنس الروائي ، ولهذا ، ربما يجد النقاد منوغاً للحديث عن الخطاب الصوفي على أنه من

السرد ، فثرائر العجائز في (الرجوع البعيد) هي أيضاً مفاتيح الأسرار ومن ثم متواليات الأفعال لكنها ثرائر لها امتدادها وصفتها الاجتماعية ، والمحلية البغدادية تحديداً . وليس من الصعب تبيين الطابع والتقاليد والمعدات في مثل هذه التعددية اللسانية ، كما أن هذه تتيح عادة معرفة التضاريس الخاصة بالمدين ، كبغداد والقاهرة ، بحاراتها وأحيائها . ومثل هذه الكتابات المنتجزة في الكلام والموروث الشعبيين غالباً ما تحقق تطابقات صورية شديدة بين المقولات ومدلولاتها بما يدفع القراء إلى استهلال تفسيرها وتقديم صورهم اللفظية الخاصة لها . وتنفذ المشكلة للواقع إلى مثل هذا التفسير أو ذلك . إذ ينبغي الاعتراف دائماً أن أكثر النصوص مشكلة للواقع المنظور وحتى لتعدده اللسانية هي أسرها وأشدها عرضة للاستعراض والاختزال . لكن أصحاب التفسير المجزوء يفرطون عادة بمادة كثيرة تفرزها القيمة اللسانية لهذه النصوص ، وهي القيمة التي تشكل خصوصيات ليست هينة في الكتابة العربية .

وتكاد استدعاءات « النصوص المروغة » للموروث الوسيط أن تحول دون هذا التفسير أو غيره ، والدعوة الملحة بدل ذلك للتأويل ، فثمة خطايان داخل هذه النصوص ، أحدهما تسلط وجائر ومهيمن وآخر مقموع ، كما أن كل واحد من الخطاين يتفرع في سلسلة أخرى من الخطابات ، فعندما يظهر خطاب الزينى بركات المرواغ أو خطاب زكريا بن راضي المضمهر شكلاً والظاهر أداء يوازنها خطاب مستقر متواتر للرحالة يتبع كشف تعدديات الغاية في البيانات والبلغات والرسائل والمحاورات والتأملات ، فخطاب الرحالة محايد ، يعزل بين هذه الخطابات وبين الخطاب الصوفي الذي تتردد فيه المأثورات والمقولات والأفكار ، كما تحزن التواريخ والواقف . أي أن التفاعلات بين الشخص في النص هي لسانية أولاً ، وهي التي تفضي إلى ما يدور . ويتأسس الخطاب الصوفي تحديداً تأسيساً لسانياً للدرجة أن البحث عن خلوة يفترض التأمل والإفصاح أكثر من أي شيء آخر . يقول أبو السعود في رواية الغيطاني المذكورة : « من حين لآخر احتاج إلى خلوة ... من أجلها حفرت لنفسي هذا السرداب ، حفرته لجسدي أودعه فيه كلما

الجديدة ، فلربما توجد متشابهاتها التي تلغي الخصوصيات السلوكية ، لكنها قد تستعيد أيضاً روحاً تاريخياً ولسانياً وتحاور إراثاً ما كبروت الانهماك بالثروة والجنس في التاريخ العربي الوسيط . ويقض النظر عن تفسيرات « الاستبداد الشرقي » وما يؤول إليه من قلقٍ حول المصائر والأملاك ، فإن الرواية العربية ذات الامتداد اللساني والتراثي (المحل) استرجعت هذا الانهماك بشكل أو بآخر : إذ تستعيد (برج السعود) لبارك ربيع (الدار البيضاء ١٩٩٠) (و) الجازية والدراويش) لعبد الحميد بن هدوقة (المؤسسة الوطنية الجزائرية) مثلاً شيئاً من العادات الشعبية (سلوك الرعاة والدراويش في الجازية وفردة التأسيس الجنسي في برج السعود) : فالإشاعة المحركة للفعل تعيد الرواية العربية إلى ديناميتها اللسانية ، كما أن هذه الإشاعة تقترن بالرغبة الشديدة في الثراء ، بينما تقترن الجرمية بالرغبة في المرأة . وقد تكون الرغبتان كونيتين ، لكن امتدادهما التاريخي في الأدب العربي وإزدواجية الرغبة في المرأة (البغي والزوج الفاضلة المرغوبة في آن) وعلاقة كل ذلك بالخوف من تقلبات الدهر وزوال النعمة ومصادرة المال والجمال ، عوامل تجعل من الكتابة العربية المذكورة ذات نكهة خاصة غامضة عسيرة على التحليل العقلاني خارج السياق التاريخي العربي الإسلامي !! وحتى محاصرة الغرباء في « الجازية » لم تكن عابثة ، فالجازية حلم وحقيقة يتم التعامل معها على أساس أنها ثروة داخل القرية لا يجوز التفریط بها أو اقتناؤها من قبل الغرباء . أي أن جزءاً من خصوصية الكتابة العربية يتمركز في هذا الانهماك بالجاه والثروة والمرأة ، وهو انهماك يتناقض مع الخصوصية الصوفية . وبينما يتعظّر الانهماك في أنظمة سرديّة ، ينفي الخطاب الصوفي مثل هذه التعددية في الأنظمة والوظائف !!

ومرة أخرى ، فإن الجمع بين الدنيوي والقدسي يأتي بخصوصية ما ، هي في الحصلة فريدة ومتناقضة لمن لا يجا أو يلم بالسياقات التاريخية العربية والإسلامية الشعبية التي لا تتطابق ضرورة مع ما هو ، رسمي ، : إذ يمكن لنص كـ (الرش) لسليم بركات مثلاً^(٨) ، أن يجمع خيوط السرد في داخل استرجاع كثيف للموروث المادي والديني الشعبي ، مؤكداً إمكانية انتشار الكتابة من التماثل الدارج وتخويرها من الأعراف والمواثيق .

« الأجتناس للدخلة » . وما يقال عنه يقال أيضاً عن روايتي إدوار الخراط (رامة والتين وترباها زعفران) : إذ تبقى التسمية الروائية تجاوزية بحكم السعة التأويلية لهذه الكتابة وغيب المبركات واحتكامها إلى « ديناميتها » الداخلية وتجربيتها المحض . أما عندما تلجأ الكتابة إلى التناسل اللساني وتضمين خطابات الآخرين أو إسقاط المألوف على غيره ، كما هو حال (شطح المدينة) للفيضان ، فإنها تستمد خصوصية ظرفية : إذ إن نصوص الارتباب تبقى عادة على عوارثها المستمرة مع الواقع مهما كانت درجة اختبائها خلف آليات العلاقة مع هذا الواقع . ولربما يضطر الكاتب إلى تضمينات واسعة تعيده إلى نوابه الفعلية في نقد الواقع ، كما فعل صنع الله إبراهيم في (اللجنة) وهو يستعيد شعارات « الانفتاح » ، لكن هذه التضمينات لا تعني « خصوصية » ما للنص .

وراهنت (شطح المدينة) (و) اللجنة) على مكونات المكان وعناصر هدمه بعدما اختزل (الصوفي) الزمن إلى لحظة ديمومة خارجة عن الجريان الاعتيادي : ولا يعني إصرار الرواية على « المكان » تضليل مسباحة السرد والتأويل والتأمل ضرورة ، فجزئيتها السردية ليس رهيناً بالزمن بعدما قاد التدفق والتدرج والتقطيع والتجاور والتناوب والتضمين والتفتيت السردية الأخرى إلى التلاعب المعروف بأنظمة السرد ، لكنها يمكن أن تتعرض إلى غيبات سرديّة إذا ما كثر الشغف وعظم الوجد في لحظات الانفلات المذكورة من الجريان ، فسواء شئت أم أينا يعني الجريان تدفقاً سردياً مهما كانت اتجاهات هذا الجريان . أما الإصرار على اللحظة الصوفية فلا يعني غير غيبة ما للروي ، ولم يكن الصوفي راوية .

لكن المكان يقترن بخصوصية ما لا تنزفر للزمان خارج سياقه الإسلامي الوسيط : وعدا الألوان والتضاريس والأخلاقيات العامة وأنماط السلوك المقترنة بالمدينة الغلانية أو غيرها ، فثمة خاصية أخرى للمكان تمتد عميقاً في السلوك وتقلّبات الزمن تجعل من هذا المكان مكوناً فريداً من مكونات الشخصية العربية . وعندما تسقط المدن أنماطها السلوكية والأخلاقية على الشخصوس ، وتوجد تعدداتها اللسانية

مهمة مستحيلة . ويتميز هذا الملم بالحكايات الشعبية وللوروة والتاريخية (ص ١٥٣) و (١٨٦) : لكن الزمن « مائل » والبرهة وحدها المكتزة ، والقضاء يتسع للتأويل ، والملاحظة الحاضرة تنتهي بعد كل تدفق . ولربما تنكرر هذه اللحظة في أخرى مماثلة ، كما تكرر الأبطال في آخرين . وكما تكررت الأحداث في غيرها ، لكن (الريش) تستدرج في حركات الأشياء وأصواتها بنيتها المتقلبة المتغيرة المروعة باستمرار : وهي في هذه المروعة من جانب واستمالة الموروث وإعادة تكوينه من جانب آخر تجعل من ذاتها نصاً فريداً مالكا لخصوصياته ومناخاً نفسه لخصوصية أوسع في السرد العربي والإسلامي الحديث ، تلك هي خصوصية الدوائر السردية والتخييل . إذ ينشأ ينشغل السرد بما وراء المنظورات والملاحظات يرى السارد نفسه مأخوذاً أيضاً بفتح دائرة على أخرى ، كأنها المتاحة أو هي المتاحة ليتحرر عما هو ضاغط عليه مرة ويحقق التسلي والتشفي من نفسه ومن الآخرين مرة أخرى ، فالسارد يود أن يصبح سلطاناً هو الآخر في حدود حرفته قبل أن يعرض نفسه للتعذيب والآخرين للاستهزاء أمام ما يصجر من عقلته أو تفسيره .

وكان لايد من مستوى آخر من الخطاب ، ساخر هازل وعنيد ناسف في آن . إذ لا يكفي أن نقول عن (الوقائع الغريبة في اخضاع سعيد أبي النحس المشاغل) (٩) إنها استحضار للمقامة والسخرية الجاحظية ، فثمة سخرية أخرى ناسفة تبتدىء من تقويض الذات (فضلة حمار عرن ، ص ٦٠) ، ليتضمنها سرد (رواية رسائل) يعتمد :

- تعددية الخطاب .
- التضمين .
- المحاوراة مع القارئ .

— إهانة القارئ « قلت إنك لم تحس بـ أبداً ، ذلك لأنك بليد الحس يا محترم » (ص ٦٧)

— احتواء المألوف (القدسي) والشافع (مكاناً قصياً) ، (نسباً نسبياً) علاوة على حكايات الجاحظ وألف ليلة والشرع (٨٥ ، ٩٠ ، ١٤٢ ، ١٤٣) .

ويمكن أن يكون السارد في الجزء الأول روحاً ، ولربما كان الشقيق دينو تحت وطأة حضوره فيه ، لكن السرد لا يقيم سته دون سياق مقبول يقيم داخل الثقافة الشعبية . ومنها بلغت ذروة التمرد على السياقات داخل النص ، إلا أن السن تجعل هذه الكتابة طيمة تمنح نفسها بتمرد عابث مرة واستفسار للتعاطف مرة أخرى من خلال سلسلة من استراتيجيات الانزياح والانحراف والتكبير : فالروح القلق يصير على استكمال المهمة الموكلة منذ ذلك التجذير اللسان لمطابقة الاسم على المسمى ، ثم البطل الكردي الذي أنشد إليه الأب فاطلق اسمه على ابنه (ص ٢٥) ؛ ومثل هذه التسمية وما تحويه من تطلع ورغبة وهموم تبعث على الفعل والتذكير ومن ثم انتحار الابن وملء حياة العائلة بحضوره جاحساً . أما حركة السرد المسائرة فهي ليست مجرد جريان أو توليد للفعل ، لأنها صورية أيضاً كالريشة التي تندفع وتطوى وتعايب وتتخايب ، فالحركة من خلال الريشة صورية « وتكوناً » هي التي تحور انثلاثات السرد « إنها الريشة » التي تقف بيني وبين انتحاري . هذه الريشة « هذا التمايل المنتظم في انسيابها إلى قاع الحقيقة » (ص ٤) ، أو « لكن هذه الريشة التي استقرت ثانية ، في قاع الحقيقة ، أطبقت على فكري ، وأيقظته على ما ينبغي في أن أفكر فيه بلحاح » (ص ١٤) .

ومثل هذا (الواقع) يجعله « مقلداً على حكاية غير متجانسة قط » (ص ٣٠) ، تسحب البساط من تحت قلبي القارئ المرتاب وتجعله يستمتع بقلبيات ثم آزاد في مسوخ عذيلة ، روحاً مرة وحيواناً شهوانياً بدون ذاكرة مرة أخرى : أما التفسير المخزى لـ (الريش) فيضعها في مصاف نجايلت سياسية بامتياز تحور نفسها من وثائقيات النصوص أو مباشرتها ، وتنبعث من داخل الذاكرة الشعبية في هدم ذكي لكل البنية اللسانية والمؤسسية للمجتمع الشرقي :

فهو عرض مائل لقضية إنسان مطارد ومضطهد « يحاول إيجاد مكان مريح لابقاره وماعزه وحينه وعظمه أيضاً » (ص ٢٥) . لكن هذا التصريح يهدمه خطاب آخر علمي وساخر « هيا رتق الهواء يمايئي » ، هكذا يملن الأب (ص ١٣٣) مشيراً إلى المهمة السياسية الموكلة للابن ؛ فثمة

كانت (ألف ليلة وليلة) مثلاً تقتحم ثقافات الآخرين وهي تتعرض إلى التحوير والاختزال والإضافة والحذف ، كما أن استعادتها إلى الثقافة العربية كانت تحم مثل هذا التحوير . ولم يكن غريباً أن يتم الانتباه إلى (ألف ليلة) في العقود الأولى من هذا القرن من خلال انتباه الآخرين إليها ، وكثرة تأكيداتهم في مطلع القرن العشرين على المفزى الاستقلالي للفن كما تفصح عنه الحكاية الإطار ، أي حكاية السلطنة شهرزاد مع السلطان شهريار^(١) . إذا كان فورستر ينشر سمات الرواية ويشير إلى خاصية السرد في الحكايات ، بينما يمتدح « جسترتن » في الحكايات ذلك الإعلاء لشأن الفن ، (إذ لم يسبق أن يعلن في كتاب آخر مثل هذا الإطار للاستقلالية الذاتية للفن) ، ولا يمكن أن نستغرب بعد ذلك انتباه الكتاب العرب إلى هذه الخاصية قبل أن يتدارسوا الحكايات برمتها : فظهرت (شهرزاد) للحكيم ، وظهرت له ولطه حسين (القصر المسحور) (١٩٣٦) لكن (شهرزاد) الاثنين كانت ثأرية ، تحطف وتسجن وتحتاج الكتاب ؛ يسألها المؤلف :

« - عجباً ! أنت إذن هي التي أوحى لي بكتاب ، أنت هي التي خرجت من عقلي وفكري ! ومع ذلك يا شهرزاد تحفظيني اليوم وتحبسني بين جدران هذا القصر الكبير ١٩ »

لكنها مثلت أيضاً خروج الشخص على مؤلفهم ، فالشخصية المتكاملة ليست ملكاً للمؤلف الذي يضطر إلى التراجع منذ أن ظهرت فكرة المؤلف الغالب أو الليت .
« - وأنت أيضاً ، ألم تحفظيني وتحبسني بين دفتي كتاب من القطع الكبير ٢١ »

إذ إن الحكيم يستعيد من الحكاية الإطار لألف ليلة وليلة مكانة السارد ودوره وتداخل صوته بصوت المؤلف ، سياسياً هذه المرة إلى تأكيد حقه في الابتكار والخلق ، لدرجة يتيح له الخروج عن الأنماط والبنى والتراكيب الموروثة . ومثل هذا الانحراف يتيح له ضمناً التخل عن معايير الكتابة الاحتمالية ، ومنهنا . ولهذا جاء في النص المذكور أنه « أديب وكاتب روائي يخلق الأحداث ويبتدع الأشخاص » ، لكنه الابتداع الذي يتخل عنه المؤلف عن التدخلات القسرية التي يجتريها دعاة

لكن البنية الساخرة أساسية ، فهي التي تعيد صياغة المأثور « تبعثر أولاد عائلتنا إلى عرب » (٦٦) : لكن السارد الساخر هو صليل الشطار والعيارين أيضاً ، يضحك ويغمز ويعترف ويتنزه الفرص ويغوض التجارب ومغامرات الغرام ، ويسفها ويتألم لأجلها . كما أنه يصرح برأيه (٧٩ ، ٨١) ويقارن بين الإسرائيل والصليبيين (٧٧) ويفضح قصة القرى الدارسة . وبينما كانت مراوغته الأساس بين الاعتراف والفهلوة تمرر شعوره بـ (الغربة) ، سرت الأجناس المدخلة العديدة قوة خطاب يتشاطر مع الدنيا والناس والأعداء والأهل .

ورغم ذلك ، فإنه في مراوغته وتضميناته ومسخرته وهزله خطاب مكبوح ينز إشارات كثيرة تمزج من مكانته في موروث عتيق مشابه جاهد لتكسبر نواياه من جانب ومنح نفسه قوة رافضة ليست اعتيادية من جانب آخر .

وإذ يتجذر هذا النص في الموروث الساخر ويقدم نفسه في الحاضر السياسي والأخلاقي ، ويستمد مشروعته الفعلية في سياقه داخل الكتابة العربية الوسيطة مستعانة لمواجهة الحاضر وتفكيكه ، فإنه لا يملك إلا أن يكون جزءاً من خصوصيات الكتابة العربية الحديثة . ويمكن أن تستغر كتابه للمعدي (حداثي أبو هريرة قال) جاحظية النشر الوسيط وبعض مكونات السرد التاريخية ، إلا أن انشغالاتها واهتماماتها الأبرز التي يمين على الخطاب والقص ليست مماثلة لما يتطهر في فن إميل حبيبي ؛ فثمة تنوع آخر في هذه الكتابة يتعمد استعادة (العنينة) وكأنه بلغت الانتباه إليها بوصفها قوة لسانية تستطلع إمكانيات ضمان سلطة الخطاب المنقول مرة أو الإجماع بمشروعيته أو الخلاص من مسؤوليته مرة أخرى .

هذا الانحياز لـ (الخطاب) المتجذر في الموروث امتلاك خصوصيات أسلوبية ربما تضع عند نقلها خارج سياقها في لغة أخرى . فهي على خلاف السرد الوظيفية تعيش وتكتسب حيويتها في تعددية لسانية وأنساق لها سياقاتها وأحكامها . أما السرد الوظيفية ونماها التي عدها هروب فهي ممكنة النقل ، على أساس أن « القصة » هي الأساس ، بينما يصبح الخطاب ثانياً قابلاً للتحوير حسب اجتهادات الرواة وميولهم . ولهذا

الدائم عن الفعل مرة والقلق الذي يوجد التوتر المستمر الذي لا مفر منه بغير الترحال والتجارب مرة أخرى . كانت هذه واحدة من « موفيات » القصيدة الحديثة ، بينما كانت شهرزاد أمثلة المرأة المكابدة من أجل الحياة ضد الجور . لقد انتقلت (الليالي) في عشرات القصائد والمسرحيات إلى ميدان آخر ، هو الموضوع الاجتماعي الساحر لقراءة ثلاثة عقود قبل أن يستعيد محفوظ هذه الحكايات ثابته إلى مزيجها الجذاب من السحر والحقيقة والزهد والتصوف والشهوانية .

ويمثل نص محفوظ (ليالي ألف ليلة) خصوصيات الحكايات ، فهو يمثل الأصل ويمجد عنه في آن ؛ فلياليه تبتدئ عند انتهاء ألف ليلة ، بعد أن استكملت شهرزاد الحكايات وتراجع الملك عن نواياه . لكن حكاياتها حملت علاوة على الوظائف الأصلية خطاباً مفعماً بالقصيدة التي يرجع فضلها إلى أستاذها الشيخ الصوفي عبد الله البلخي . ولابد من أن يكون محفوظ مطلعاً على تلك الشغافية الخاصة بالزهد في الإنشاء الأولى ليعيد بواسطة القرائن تكوين الفكرة السائدة التي أدهشت الكتاب الغربيين في تقابلها وتعارضها مع الشهوانية والمادية . لكن (محفوظ) استعاد هذا المزاج من خلال الفاعل ، الشيخ البلخي هذه المرة . وإذا يظهر البلخي على مستويات الفعل شخصية محركة للفعل والحوار فإن حضوره الأوسع يتجلى في قرائن متشعبة حدثت من الوظائف الموازية ، أي تلك المقترنة بالعفاريات والجن والأشوار من البشر .

وتشياً مع هذا الاجتهاد في النص كان شهریار فاعلاً وموضعا للفعل : فهو يعترف بتأثير الحكايات فيه ، لامتلائها بالتذكير بالموت وقصر الحياة ، لكنه ينتفض على حالة استلابه فاعلاً : فشهریار في الحكايات الجديدة وريث السلاطين وخلفاء المهومسين والمهوسين والجن والدين ، القلقين مرة والباحثين عن المغامرة مرة أخرى . إنه مجموعة أفعال متراكمة متداخلة ، تحققت في نص محفوظ عبر القطع والتوليف والصلق بينما بقيت الوظائف وبعض القرائن اللازمة لتكوين المزاج العام .

وعندما تكرر العنصر الخارق في (ليالي ألف ليلة) تدفق السرد ، ففي تدخل الجن - كما يذهب تودوروف - تنشيط

الاحتمالية في الكتابة لغرض موضعة الشخصيات في أطر الأعراف والقيم السائدة ؛ يقول في مقارنته وضعه بغيره من مؤلفي جيله :

« إنه لمن المؤلم أن أراي منفرداً بين إخواني الأدباء بهذا الموقف الذي وضعني فيه اليوم هؤلاء . وإن أعجب كلما تذكرت أن غيري من الأدباء لم يلق من أشخاصه ما لقي من هذا الإكرام . »

فها هو ذا « هيكل » يرح طليقاً ، لم ترفع عليه « زينب » قضية في المحكمة الشرعية ، وهذا « العقاد » لم يقاضه « ابن الرومي » أمام المحكمة « المختلطة » وهذا « المازن » ترك الأموات والأشباح وأخرج على مسرح كتاباته ، أهل بيته ونوويه من الأحياء فلم يتلزم أحد منهم .

وعزل عما يمكن أن يقال في تأويلات هذا الكلام ، إلا أن دلالاته الواضحة تجزم في الفصل بين ما هو مقبول وما هو مغاير ، فحروجه على النص التراثي أو عما ألفه الناس عنه يدفعه إلى استباق النقد ومواجهته . فخطابه هنا مباشر يتروى امتلاك السلطة أو بعض أدواتها في دائرة المحاكمة والاختلاف .

أما الإدراك الأوسع للمقارنات التي تنعقد في (القصور المسحور) فهو التفريق بين التسجيل الخارجي للأحداث ، أو الروى الاجتماعي الاحتمالي ، وبين فضاءات المخيلة . ويدت (ألف ليلة وليلة) مرجعية الحكيم الأساس لايصفيتها عالم المخيلة المليء بالإيماء والمكتنز بالهدم الذي لا ينتهي لسلطان الأعراف والمحرمات والمنوعات المختلفة ، وإنما لقوتها المرجعية في ظل اعتراف آخر مهيم هو اعتراف الغرب .

وعندما كانت العقود اللاحقة تشهد انفتاحاً معرفياً أوسع على الثقافة الغربية واهتماماتها بالأسطورة والمحكي ، مقرونة بوعي متزايد بأدبية الكتابة وتعقيداتها وكذلك بانكشاف الذات أمام الآخر ومجاهراته ، جرت الإفادة من آليات (ألف ليلة) وشخصوها ووظائفها في سياقات خاصة ، وجودية في الغالب ، إذ بدا الاستيلاء دليلاً لموليس ، يتبادل مع الأدوار في البحث

لعقده الروي . أما الجامع بين هذه الحكايات فلم يعد التأويل والتقديم والاختتام ، كما هو في الأصل ، وإنما التتابع بزمانيته مرة وبوظيفيته مرة أخرى ؛ فالتراليات تبقى حل أخرى في ظل عقدة صراع بين الظلم والعدل ، الفساد والنظام ، لتجاوز دور العنصر الخارق المصادفة ويتداخل بما هو إنسي ، فيتقاسمه الفعل مؤدياً في النتيجة دوراً أوسع من « احتمالية » الواقعي ، من خلال هدم مستمر لمحرماته وكوابحه السياسية ، وحق الجنس الذي يتمظهر في سلوك فاجر لدى الجمالي التاجر مغايراً لطبيعته بدا تلقائياً بعدما اقتنع القارئ أنه سلوك واقع تحت تأثير حملي لا قبل للمعنى برده . أي أن عفاست استمد بعض مشاهد الجنس بترويض قصدي عن الأصل ، ثم أعاد تكوينها بعنقذ من خلال التقطيع والتراكم .

أي أن « خصوصية » الحكاية التي التقطها محفوظ أعاد تكييفها من خلال حرية واسعة في استدعاء الأصل وتكييفه ، مؤكداً وجود إمكانيات هائلة في الموروث والكتابة العربية قابلة للمزج والتقطيع والانتقاس والاستدعاء عندما تتوفر قوة الخيلة وقدرة التأليف لدى المؤلف والكاتب العربي المعاصر . عند ذلك فقط يكون محققون أن نتحدث بارتياح عن « خصوصيات » الكتابة العربية ، والرواية تحديدًا . وإذا شهدنا العقود الأخيرة ميلاً أوسع لدى الكتاب والمؤلفين للتمتع في الحياة الثقافية العربية وموروثها ، فثمة أمل في ظهور « خصوصيات » أخرى للكتابة ، تجعلها أكثر عمقاً ، فلامسة السطوح بقيت واحدة من مشكلات التأليف والإبداع العربيين كلياً جرت المقارنة بين الكتابة العربية وبين ما هو متميز في الرواية العلمية . وليس الكد وحده المطلوب في هذا الميدان ، فثمة ابتعاد عن روح المأساة وبهول الصراعات وقرب لما هو ظاهر ، وثمة حاجة لتناولات كونراد وجيرين وستوفسكي ، وحرية ذهن تلك التي تتيح للمركز أن يتنقل بين الصوت والصورة والذكرى في حياة مدنه وبلدانه الأثيرة لديه . إذ لم يزل العديد من النقاد والدارسين العرب والأجانب يرون أن الواقع بقي أعنى وأكثر ثقلًا وثرًا ودهبة وقسوة مما تمكن التصوص منه حتى الأكثرها واقعية . والغريب أن خصوصيات الرواية العربية الأخرى لم تزل خصوصيات غياب مقارنة بالقليلة الحاضرة منها في القص أو في الخطاب .

ولم تكن إضافة محفوظ من الدرامي والوسيل الخارق اعتيادية ، فالعفاست ليست أفلاً فحسب ، وإنما كانت هباتها في طاقبات إغفاء وغيرها اختلالات للزمان والمكان ، كما أنها مغريات شديدة تدفع الفعل إلى التراكم والتعقيد ثم التلاشي والانفجار . أما الواقع فقد كان يظهر بغيره ويتناقص في الحوارات التي تحذر من العلاقة بالظالمين أو القاصيين أو تستدعي التعاطف معهم . لكن « للحيطان أذان » كما يقول الوزير . ويصبح الممس أو المضم من الكلام مستوى آخر من الخطاب في حكايات محفوظ ، حل خلاف حكايات شهرزاد التي بقي فيها ما هو مضم من صدر الحكيم دويان ، فانفجار السرد أو تدفقه يوقف الموت ، وهو أي الموت لا يمتاشي مع الحكايات التي تنتهي مرة لتنتهي في حكاية أخرى .

وليست وظائف الحكايات أو اقتراناتها هي وحدها التي أعاد محفوظ تكييفها عن الأصل تكييفاً وتراكباً ولفصاً وتوليفاً ، وإنما كان يستعدها مغزى لتأكيد الكفائية الذاتية للفن ، فالخلفاء والسلاطين المهمومون أو السوداويون أو الباحثون عن الحقيقة أو للمغامرة يحتاجون إلى إعادة تكوين ذواتهم ، ولابد من صدمات أو مواجهات تلمعهم إلى تحقيق مثل هذه المراجعة .

وبينما تدفع الحكاية الخليفة أو السلطان إلى مراجعة ذاته أو تأنيب ضميره ، فإن الملكة البديلة للحاشيين التي أقامها

المواش :

- ١ - (الانحطاط) بمعناه الاصطلاحي هو بلوغ المجتمع دورته الفنية ووصول العمران إلى متناه في البذخ والاستهلاك ، ومن ثم موت عصبه واندفاعه .
٢ - (طبعة ١٩٧٧) .
- ٣ - يقول جنيت : « حتى أدنى رعب أو أية صفة تقويمية لها طبيعة الخطأ لا القصة » . يراجع Culler في *Structuralist Poetics*, P. 198 .
- ٤ - دار الحفائر ، ط ٤ ، ١٩٨٦ .
- ٥ - نفسه ، ص ٥١ .
- ٦ - دار الشروق ، ١٩٨٩ ، ص ١٢٦ .
- ٧ - مكتبة مصر ١٩٧٧ ، ص ٧ .
- ٨ - (بيسان ، قبرص ، ١٩٩٠) .
- ٩ - طبعة دار الجليل ، ١٩٧٢ .
- ١٠ - الوقوف في دائرة السحر : ألف ليلة وليلة في النقد الأدبي الإنجليزي ، ط ٢ ، بيروت : مركز الإنماء القومي ١٩٨٦ .

الحب ونشأة الألب العربي الحديث

بطرس الحلاق
(العراق)

٠/١

لقد ثبت اليوم أن مفهوم الأدب ، بمعناه الحديث ، قد تزامنت نشأته ، في الثقافة الغربية ، ورومانسية يينّه (١) le romantisme d'Éna التي كان على رأس من صاغها ونظر لها فريدريك شليجل وتوفاليس . فقد استقر هذا المفهوم على أنقاض مفاهيم أخرى سابقة من أمثال « الأدب الجميل » Belles Lettres أو الأجناس الأدبية (من مسرح ، ملحمة ، حكاية ، مثل ...) .

إن هذا المفهوم ، في تصور رومانسية يينّه ، ذو جوهر أنطولوجي . فقد تأثر بما سمي أزمة الفلسفة التي تمخض عنها نقض الفيلسوف الألماني كانت وتبلور انطلاقاً من تساؤل فلسفي مؤداه: ما الكائن ؟ ومن تقرير صريح يقول بعجز الفلسفة والدين عن تحديد هذا الكائن . وعن ذلك انبثق مشروع جنوني يقوم على

الاستعاضة بالجمالية أو علم الجمال عن الفلسفة ، وبالتالي عن الدين ، للكشف عن الكائن . غير أن مدرسة يينّه اعتبرت الجمالية مرادفة للشعرية التي تتجسد أساساً - وبها للمفارقة - بما أسمته « الرواية » . فهذه ، عندهم ، الصورة النموذجية للأدب بما في ذلك الشعر . وهذا التحديد الجديد للأدب بدا ، في مفهومه الأنطولوجي ، من خلال تنظير أصحاب يينّه وبما رتبهم ، مرتبطاً ارتباطاً كلياً بقضية الحب ، أو بشكل عام بالعلاقة : رجل / امرأة (٢) .

ومن المدهش حقاً أن هذه المقاربة للأدب قد فعلت فعلها أيضاً في الفكر العربي الأدبي الحديث . وأؤكد تعبیر « مقاربة » (فلا مقارنة ولا تشابه) ، إذ شاعرة هي الفجوة الفكرية ما بين الوضع العربي في القرن التاسع عشر والسياق الفكري لرومانسية يينّه ، وشتان ما بين تنشئة شليجل وتفكيره الفلسفي وبين تنشئة النهضويين العرب وتفكيرهم . ومع ذلك ، فإن التساؤل حول ماهية

ما يدلّى به من آراء حول المؤسسات السياسية والاجتماعية الكبرى في البلاد التي يتحدث عنها .

وهكذا ، فإن فجر الأدب العربي يتزامن وهذا التساؤل القلق والساذج بعض الشيء حول مناهية الإنسان .

١٣

الشدياق

مع صدور مؤلف أحمد فارس الشدياق الشهير (الساق على الساق فيما هو الفارباقي) (٥) ، نطأ عتبة الأدب بالمعنى الحقيقي . فنعبدى أن هذا المؤلف أول مقارنة روائية حقيقية في الأدب العربي الحديث . إذ إن هذه السيرة الذاتية الضاربة إلى الرواية المتخيلة مسكونة بهاجس السؤال الذي يحتل كتاب الطهطاوى ، أى : حكم الإنسان ما بين الجماعى والفردى ، أو إن شئنا معارضة عنوان الكتاب : « ما الفارباقي ؟ » أو بتعبير آخر : ما الإنسان ؟ كما أنها تطرح هذا السؤال نفسه من الزاوية نفسها (الآخر والذات أو الغيرة والهوية) وتتبع المسلك نفسه (الترحال بين الشرق والغرب) ، مع فارى مهم : هو أن الشرق كما الغرب عديد عند الشدياق ومفرد أو أحادى عند الطهطاوى .

إلا أن خصوصية هذا التساؤل عند الشدياق تكمن ، في نظر ناقد الأدب ، في حكاية المتخيل التي تحتل حيزا كبيرا من النص ، والتي تتداخل أهما تتداخل مع حكاية الرحلة الواقعية . ويبرز هذا المتخيل في التركيب التقابلي الواضح في اسمى الشخصيتين الرئيسيتين : الفارباقي والفارباقة عثلين للرجل والمرأة .

تكون هاتان الشخصيتان القطبين الرمزيين للإنسانية ، وإن شئنا استعمال تعبير سيميائي قلنا إنهما تكونان مقولة سيميائية catégorie sémique حيث الحدان النقيضان Les termes contraires يولدان

الإنسان قد صاحب تأسيس المفهوم الأدبي الحديث بل بلورة كلمة « أدب / آداب » (٦) التي كان لها ، في الثقافة العربية القديمة ، مدلول آخر (٧) . كما أن هذا التساؤل حول الإنسان قدر له أن يساير مفهوم الحب ، تماما كما في الأدب الغربى .

نكتفى ، في هذه الدراسة الموجلى ، بالإشارة السريعة إلى هذا التطور في نشأة الأدب العربي الحديث . فبعد تلميح إلى الطهطاوى ، نتوقف قليلا عند أحمد فارس الشدياق ونتوقف ، وقفة أطول ، عند جبران ، وننتهى بتلميح آخر إلى المفلوطى .

١٤

الطهطاوى

إن مؤلف الطهطاوى الأول (تخلص الإبريز في تلخيص باريس) ، الذى صدر عام ١٨٣٤ ، واعتبر مؤسسا للأدب العربى بمنحاه الحديث ، قريب من أدب الرحلة المعروف في الثقافة العربية القديمة ، وإن كان أقرب إلى أدبيات الرحلة التي شاعت في أوروبا في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، وأشير منها خاصة إلى نمط بعينه كان يسمى بـ « الوقائع الهندية » Les relations in-diennes . فما يقصد إليه في الحالتين إنما هو محاولة التفكير في الذات ، ومحاولة تحليل وضع داخلي انطلاقا من مشاهدات وعناصر مقتبسة من عالم آخر .

فنص الطهطاوى ، في نهاية المطاف ، عبارة عن تساؤل قلق ، ينطوى على ملابسات بل مفارقات شتى ، حول جوهر الإنسان : هل هو أولا كائن اجتماعى يتحكم فيه العرف ببعديه الدينى والسياسى ؟ أم هو فرد له إرادته وشعوره الخاص ؟ فالنص ، في جوهره ، يجد في هذا التساؤل تبريره بل مقصده الأبعد ، سواء فى ذلك ما يرد فيه من وصف ساذج نسيبى للحياة اليومية ، أو من نظرة إلى عادات المجتمع وآراء الأفراد الشخصية ، أو ما ينقله من نقاش بين التيارات الفلسفية والدينية . أو

الحدين النافيين les termes contradictoires غير كيان علمهما الروائي الخاص^(٦).

ومن جهة أخرى ، نرى أن هاتين الشخصيتين عاملان actants يتبادلان الأدوار باستمرار ، فيتناوبان على دور الفاعل sujet والفاعل النقيض antisujet دون انقطاع . إذ إنهما يمثلان ، كل بدوره وإلى ما لانهاية ، الخير والشر ، العقل والقلب ، الصواب والخطأ ، والحرية والقهر . وللتأكد من ذلك يكفي القارئ أن يعود إلى بعض الحوارات التي تدور بينهما^(٧).

وهكذا يدخل المتخيل في الأدب العربي الحديث لا عن طريق طرحه لقضية متداولة ومبتذلة إلى حد ما ، عنت قضية المرأة ، بل بوضع المرأة والرجل وجهها لوجه ، أو بتعبير أوضح بتحويل المرأة دور الفاعل في الواقع الروائي . وهذا الموقف هو الذي يؤسس للأدب الحديث ، بعكس الموقف الآخر المسيطر في الفترة الزمنية نفسها ، عنت موقف الطهطاوي والبستاني وأقرانها الداعين إلى تربية المرأة ، الذي لم يكن يؤسس إلا للنظرة الاجتماعية الجديدة . فهذا الموقف الثاني لم يخول المرأة ، على المستوى الأدبي ، إلا دور الموضوع أو الغرض objet الذي يدور حوله الكلام أو الأحداث ، وفي أفضل الحالات دور الفاعل السلبي الذي يتلقى الأحداث ولا يؤثر فيها .

وأول لازمة (بالمعنى الرياضى) لهذا الاختلاف في الموقفين تتجلى في الشحنة الجنسية (أو بالأصح الإيروسية لأنها تشع من الجنس على الإنسان بأكمله) المغيبة كلياً في الموقف الثاني حيث تبدو المرأة كأن لا جنس لها أو كأنها موضوع عقلى ، بينما يتشبع أدب الشدياق بالإحساس الجنسى (الإيروسى) وإن بكثير من الخفر بفعل وطأة المجتمع آنذاك ، وربما كذلك بفعل طبع المؤلف الحي .

ويتميز مؤلف الشدياق بعنصر آخر ذى دلالة قيمة على التناويع بين المرأة والأدب ، وهو أن بروز المرأة

باعتبارها فاعلاً أساسياً في العالم الروائى يتزامن وتساوياً أساسياً حول ماهية الأدب . لا يأتى هذا التساؤل فى صيغة نظرية بل من خلال السخرية ironie (بالمعنى الأرسطى القائم على المسافة بين القول وقائله) التى تعمل عملها فى النص بأساليب شتى : معارضة المقامة^(٨) ، اختيار المواضيع وأساليب معالجتها ، وأحياناً من خلال مقاطع يقتحم المؤلف فيها النص ليبدل بآرائه فى الأدب^(٩) . ومن خلال ذلك كله يرشح بعض التساؤل ، شىء من إعادة النظر فى حكم اللغة والجنس الأدبى وأحياناً سؤال ضمنى فى حكم الأدب وماهيته ، ذلك السؤال الذى لن يصبح صريحاً إلا بعد نصف قرن من صدور (الساق على الساق) .

ينجم عن هذه الميزة الثانية لازمة أخرى ، وهى أن الشحنة الجنسية (الإيروسية) التى تملأ الحقل الروائى ، تترافق مع شىء من المتعة الجسدية فى ممارسة اللغة تتسم بشىء من اللذة الحسية . فكان علاقة الراوى باللغة تتسم بالمتعة نفسها التى تسم علاقة الفاريق بالفارياقة . وحسبنا ، كى نلمس هذا البعد ، أن نرجع إلى ذلك السيل من التلاعب بالكلمات والإطناب والتكرار والترادف^(١٠) الذى يملأ آفاق النص والذى لا يكفى لتبرره مقصد الإحياء اللغوى .

حقاً إن الأدب والأنوثة يتلازمان عند الشدياق ويتداخلان ، بل أقول ، مستميحاً العذر لهذه الإشارة المفضوحة ، إنهما يتزاوجان .

١/٤

غير أن المرحلة الحاسمة فى نشأة الأدب مترابطة مع الحب يدشنها جبران وبدرجة ثانية المنفلوطى .

جبران

فجبران أول من يدخل القطيعة الحقيقية فى الأدب الحديث على مستوى التحديد كما على مستوى الممارسة الأدبية .

١ - التوحيد الجبرائلي للأدب

إن الرؤية الجبرائية للأدب لا تتسم لا بالصيغة النظرية الصرف ولا بتحليل الصارم ، إلا أنها تفتح أفاقاً جديدة كل الجدة في مقارنة الأدب ، لا تجارياً أى من المحاولات السابقة كمحاولة الريحاني^(١١) ومطران^(١٢) وغيرهما . فهي تظهر عنده منذ مطلع حياته الأدبية فى كتابه الأول (الموسيقى) لم تنبث فى مؤلفاته اللاحقة غير الروائية كافة^(١٣) . وإذا تركنا جانباً سمة الطرافة التى تميزه فى سياق كتب الأدب العربى ، حديثه وقديمه (إذ إنه فى حد علمى المؤلف الوحيد الذى يعالج الموسيقى من هذا المنظور) ، فإنه بسنأجته الموهبة لا يزال يدهشنا حتى اليوم وعلى أكثر من صعيد ، إذ إنه يذكرنا بالخطوط العريضة لرومانسية بينه .

فهو من جهة يدمج ، فى مفهوم الموسيقى ، مفهوم الشعر ومفهوم السرد بل - فى نطاق أوسع - مفهوم الرواية . وهكذا يبرز ، فى إطار منظومة مفردة وعديدة فى آن ، الشكل الأدبى الذى يمثل مجمل الأشكال الفنية ، أو الشكل المطلق الذى يشمل الأشكال الأدبية كافة ، فىأى مناقضاً وبدلاً للتوحيد الكلاسيكى الذى يميز ما بين شتى الفنون الأدبية ويرتبها على مراتب متفاوتة فى الأهمية . وهذا مما يحيل إلى تحديد فريدريك شليسجل ، مؤسس مدرسة بينه ، للرواية وللشعر - والأمران مترادفان عنده - هذا التوحيد الذى يبينه على أنقاض التوحيد الكلاسيكى للشعر وعلى أنقاض التوحيد الأرسطى للفنون الأدبية^(١٤) .

ومن جهة أخرى ، فإن هذه الرؤية الجبرائية تسند إلى الأدب مهمة التعبير عن الكائن ، مهمة أن يقول الكائن ، لا الإنسان وحده بل الكون بأكمله ، المادى منه والروحى أو ما وراء المادى فى ارتباطه مع العالم المادى . بحيث إن هذه الرؤية - ولا أقول هذا التوحيد - تنبع من منطلق فى - ميتافيزيقى ، وهو المنطلق نفسه الذى تعتمد رومانسية بينه . إلا أن الفارق بين المقاربتين

- وهو فساروق ذو بال - يكمن فى أن المصطلحات الفلسفية الجبرائية تستند إلى نظرية المثل الأفلاطونية كما تتجلى فى مثل الكهف وفى قصيدة ابن سينا الرمزية الشهيرة « النفس » ، بينما تعتمد مدرسة بينه المفاهيم التى صاغها الفيلسوف كانط .

إن هذه الرؤية تمنح الشاعر أو الموسيقى أو الروائى - وكلهم سواء فى هذا الإطار - سمة مميزة وقدرة فوق البشر ، هى سمة الوسيط أو النسي بل ربما سمة الخالق لعالم جديد . وتتألى الممارسة الروائية (التى سوف نشير إليها لاحقاً) لتؤكد هذه الميزة . والأدب الذى يؤسس له هذه الرؤية إنما هو أدب محكوم بالتعبير عن الحب ، مهما تبدلت صور الحببية فى النص التأسيسى : الحورية أو الإلهة ، الخطيئة أو العروس . وهكذا يتمفصل التوحيد الجديد للأدب على صورة الحب .

٢ - ممارسة جبران الروائية

من الناقل التذكير بأن عالم جبران الروائى يتأسس على اجتياح الأنا للعالم ، وأن هذه الأنا مؤسسة أنطولوجياً على القلب القائم مناقضاً للعقل^(١٥) . فالقطعة الأدبية عنده ناجمة إذن عن قطعية أنطولوجية موازية تؤسس لها وتمنحها حركيتها . والواقع أن جبران يأتى بعد قرون من عقلنة الإنسان بحكم الضوابط الدينية والاجتماعية ليقلب المعادلة فيمنح نفسه بذلك شرعية قديمة أن تقف فى وجه الشرعية القديمة .

وإذا تجاوزنا هذه الملاحظة التى لا تضيف شيئاً مهما إلى ما نعرفه عن بنية العالم الروائى ، وجدنا عناصر ذات دلالة كبرى على ما أشرنا إليه ، فهذه البنية لا تصرح عن نفسها من خلال المنظومة الاجتماعية ولا حتى من خلال الأسلوب البيئى ، بل من خلال استعمالها للمثل allégorie الذى ينير بدوره المستويين الاجتماعى والبيئى .

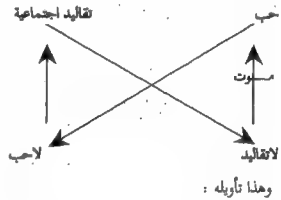
الحبيبين أن يعبراه ليصلا من اللاتقاليد إلى الحب من جديد . والراوى يحاول جاهدا أن يسر هذه المرحلة الأخيرة ويبلل على ضرورتها ، لكن دون أن يفلح فى تقديم أى دليل مقنع فى تسلسل الأحداث أو فى منطق السرد : فالحبيبان يستبعدان استبعادا مطلقا تصور أى بديل آخر للموت ، مثلاً : اللقاء قبل زواج ليلي لاستيضاح الإشاعة التى أدت إلى فراقهما ، أو محاولة الهرب بعد الزواج أو غير ذلك . بحيث إن كافة محاولاتهما لتجنب الموت تبدو اعتباطية وغير مطابقة لواقع الأشياء . ولم يكن من الممكن ، فى سياق العالم الجبرائى ، أن تسير الأمور مساراً آخر لأن الموت وضع منذ البداية بوصفه مطلباً ضرورياً لكل الضرورة لانسجام هذا العالم . وهذه الضرورة التى لا تنطلق من خرقية الأحداث الروائية تضع العمل الروائى ومنذ المنطلق فى منطق المثل ، حيث الصراع بين الحب والتقاليد لا يجد حله الحقيقى إلا خارج الزمان والمكان : فى عالم الروح القائم مقابل عالم المادة . وفى هذا وحده المبرر لهذا المرور القسرى عبر الموت .

المثل ، ها هو من جديد يحيلنا إلى رومانسية بينه^(١٦) التى يعتمد الأدب فيها هذه البنية أساساً ضرورياً . ويدعو أن المثل نفسه يؤسس لجانب كبير من عالم جوته وإن كان يستعمل له لفظاً آخر هو الرمز .

بواسطة المثل يؤسس جبران عمارته الأدبية الجديدة . وفى هذا الإطار ينبغى أن نفهم أن المستوى البياني المقتبس هو أيضاً من كتابة تحيل إلى الأصول ، من كتابة تأسيسية هى الكتاب المقدس ، فى عهده القديم والجديد ، وميثولوجيا اليونان والشرق الأدنى . فاختيار المستوى للمجموع وكذلك المستوى البياني والرمزى تم فى الإطار الكتابى والميثولوجى ، بحيث إن الكتابة الجبرائية أصبحت نهياً لاجتياح تناسى transtextualité لا مثيل له^(١٧) . فكان لغة الأصول هى الوحيدة القادرة على قول الأصل والمبتدأ وعلى التعبير عن الكلية . وخارج هذا التناسل الشامل يبقى الخطاب الجبرائى خارج نطاق الفهم ، بل لا يعدو كونه تعاوذاً غريباً .

ولنضرب على ذلك مثلاً من خلال قراءتنا لقصة « مضجع العروس » الواردة فى مجموعة (الأرواح المتحركة) . وبما أن هذه القصة ، كما يبدو ، هى بمثابة نواة لرواية (الأجنحة المتكسرة) ، وهى العمل الروائى الأساسى عند جبران ، فإنها تعبر عن العالم الجبرائى الروائى بأكمله .

إن المسار السردى للفاعل (للبطل) فى هذه القصة يتم حسب المربع السيميائى المعروف :



— ينطلق المسار من الحب : سليم . ويليلى يتحابان .

— ثم يمر عبر قطبيه النافى ، اللاحب : هناك موجه نقىض يقاوم عمل الموجه الأول فيفرق ما بين الحبيبين . فتحت تأثير نجبية تبعد ليلي عن سليم .

— ثم يبلغ القطب الإنقضى ، نقىض الحب أو العادات الاجتماعية : فالحبيبان يرضخان لهذه التقاليد ويقبلان بزواج « اجتماعى » لا حب فيه يوجهه المال والدين .

— ولكنه يترك قطب التقاليد الاجتماعية ليصل إلى القطب النافى لها ، قطب اللاتقاليد : تنفى التقاليد الاجتماعية عندما تقابل ليلي حبيبها ليلة عرسها .

— ويعود من جديد فى نهاية المطاف إلى الحب ، عندما يعود الحبيبان فينوح كل للآخر بهج .

إلا أن المهم فى الأمر هو أن المسار لا يتم إلا من خلال محنة أو اختبار أساسى هو الموت الذى كان على

تتحكم في فعل الكتابة كما في النظرية الأنطولوجية للإنسان .

أما الكتابة فإنها عند المنفلوطي تقف على طرف نقيض للكتابة الرسمية المتمثلة في الأسلوب الأزهرى . فلا عجب ، والحالة هذه ، أن يرذل الأزهريون ويحاربوا هذا الأزهرى المغمض المتعلم على يدى الشيخ محمد عبده . وأما الموقف الأنطولوجي فإن أدب المنفلوطي لا ينظر إلى الإنسان على أنه أولا كائن ديني بل على أنه كائن ذو قلب بالدرجة الأولى . إن في هذا الموقف لانقلابا لأنطولوجيا لم يسبق له مثيل في هذا الإطار . وأفضل ما يعبر عن هذين الانقلابين جملة المنفلوطي التى تأتى على شكل شمسار : « سلطان الوجدان ولا سلطان الأديان » . وهو حقا تعبير ثورى حين يأتى على لسان أزهرى كالمنفلوطي .

إن البراهين التى يستند إليها المنفلوطي ليمر ثورته هذه ، وبالتالي تصويره للأدب والإنسان ، تحيل إلى وقائع اجتماعية مبسطة ومبسطة غاية التبسيط : المرأه التى يتخذها الرجل مجرد أداة لذة فيقتصبها ولا جناح عليه أو يلفظها بعد أن يفوئها . ثم العلاقات الاجتماعية المبينة على المخادعة أو المصلحة الأنانية الوضيعة ، وأخيرا علاقة الاستلاب التى تربط المجتمع الشرقى بالمجتمع الغربى .

الواقع أن هذه الوقائع الثلاث تخيلنا ، إذا ما جاوزنا تبسيطيتها المضحكة ، إلى ثلاثة مواقف رومانسية . فالعلاقة بين الحضارتين تحيل إلى العلاقة مع الآخر فتطرح قضية الطبيعة الإنسانية ، أو بتعبير آخر الحكم الميتافيزيقي للإنسان . وأما علاقة الفرد بالمجتمع فإنها تشير إلى تأسيس قيم أنطولوجية جديدة قوامها « الأنا » بدل « نحن » . وأما علاقة الرجل بالمرأة فإنها تقيم من الحب ، أو من القلب المتخذ نقيضا للمقل ، محركا أول للحياة الإنسانية .

يتحكم هذا المستوى الأخير بالمستويين السابقين ، ولنا دليل على ذلك في ممارسة المنفلوطي الروائية . إذ إنه في أعماله الإبداعية (المقابلة لترجماته) يمحور

في هذا التأسيس الأدبي ، يسقى الحب حجر الزاوية . وتستعيد مفهوم المسار السردى لنشير إلى أن هذا المسار ينطبق على الحبيب والمحبيب . على الرجل والمرأة اللذين لا يشككان إلا دورين لفاعل (لبطل) واحد . وليس رهان الحدث ، أو الغرض ، إلا في التقاء هذين الدورين .

المنفلوطي

شاهدنا الشانى على هذا التأسيس الأدبي هو المنفلوطي الذى طالما غض النقاد الروائيون من قدره ، مع أنه مثل دورا رئيسا ذا شأن كبير في إشاعة هذه الحركة الأدبية الجديدة التى أطلقها جبران . وقد أدى هذا الدور على طريقته الخاصة ، أى بأسلوب موغل في التبسيط والسطحية ، إلا أنه كان على قدر كبير من الفعالية . وجسبنا للتدليل على هذه الفعالية أن نعود إلى شهادات معاصريه ولاسيما منهم من لم يكن يضمن له أى احترام أدبي كالمقاد وطه حسين والزيات (١٨) .

يحاول المنفلوطي ، في مقدمة الجزء الأول من مجموعته (النظرات) ، أن يحدد الأدب ، فيرى أنه يتأسس في الرحمة ، أى تلك الملكة التى تجول الكلاب أن يتعاطف مع الآخر ويهتز لما يلم به . ولكن مرماها الحقيقي هي أنها تسمح للأنا أن تعبر عن نفسها تجاه هذا العالم الذى صنفه المنفلوطي الكلاب نهائيا في خاتمة الأسى والعذاب ، أو لنقل إلى هذه الرؤية لم تكن إلا ذريعة لتلزع بها الأنا للإفضاء ، حسب تعبير المنفلوطي نفسه . يتم هذا الإفضاء بأسلوبين مختلفين وعلى مرحلتين متتاليتين : البكاء أمام بؤس العالم ثم الكتابة المتوجبة . هكذا ينشأ الأدب ، حسب المنفلوطي (١٩) .

إن جاوزنا هذا التحديد الموغل في السذاجة ، رأينا أن ما تستند عليه هذه الرؤية إنما هي الرومانسية ، مهما تبسّطت وتردت بين يدى المنفلوطي . وهى لا تأتى مؤسسة لرؤية أدبية إلا لأنها تقف منذ المطلق في وجه النظام الرمزي القديم ، إذ إنها تخلق مرجعية جديدة

لقد سمعت في هذه المحاولة المجلى أن أقدم بعض المواد لوصف الترابط بين الحب ونشأة الأدب على مستويين متكاملين : مستوى التساؤل النظري نسبياً ومستوى تركيب العالم الروائي . وأما المقابلة التي أبرزتها ما بين هذا التصور وتصور رومانسية يينه ، فإنها ليست مقارنة بقدر ماهي تدليل ، تدليل على القرابة بين الفكر العربي والفكر الأوروبي ، هذه القرابة التي تبني بعض سياسات الهيمنة ، في عصر التغريب هذا المدعو نظاما عالميا جديدا ، أن تلغيها كلياً وبالأسلوب الأكثر بدائية أي الحرب ولاسيما الحرب ضد الرموز المؤسسة لثقافة الآخر .

الأحداث حول وجوه نسائية ويركب عالمه الروائي الذي تحتله صورة المرأة ، تركيب المثل ، وإن لم يبلغ في هذا مستوى جبران . فيبقى الحب ، والحالة هذه ، الأرضية الأولى التي نهىء للأدب الجديد .

وهكذا يتضح التوازي بين مقارنة جبران ومقاربة المنفلوطي على بعد ما بينهما ظاهريا . وإن كانت مقارنة المنفلوطي تقتصر إلى قدرة مقارنة جبران وأهليتها ، فإنها تسير المسار نفسه ، وهي التي ، على كل ، أثرت في المجتمع المصري أيما تأثير .

إشارات :

- (١) استعملت كلمة أدب *littérature* لأول مرة في مجلة نمرة يينه ، التيم *Athenaeum* ، في الخاطرة ٩٥ ٩٥ *Idees* وذلك عام ١٨٠٠ لم التسه شليجل بالمفهوم نفسه واستعملها في الفروس التي ألفها في جامعة برلين عامي ١٨٠١ و ١٨٠٢ . وبعد ذلك بفترة وجيزة ألفت مدام دي شتال ، المتخصصة في الدراسات اللغوية ، كتابها « عن الأدب » وبفضلها دخلت هذه المفردة إلى فرنسا . راجع :
- Philippe Lacoue-Labarthe et J-L . Nancy : "L'absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand" , Seuil, Paris, 1978, p. 263-5.
- (٢) يؤكد شليجل ، ونوع خاص في محاور *Idees* على ضرورة الحب المطلقة بين الرجل والمرأة لبلوغ « الدين » أي « ذلك الحين إلى الوحدة وإلى الفوق للديانة » حسب تعبير المؤلفين المذكورين سابقاً (ص ١٩٦) ، إلى أن يقولوا : « إن التعرب الدني لا يتم إلا بالتدخل المشترك ما بين الشعر والفلسفة » اللذين يمثلان في نظرهما عند شليجل الرجل والمرأة .
- (٣) راجع خاصة التحديد الذي يقدمه بطرس البستاني في موسوعة *دائرة المعارف* الصادرة عام ١٨٧٥ .
- (٤) راجع : مادة « أدب » ، في *دائرة المعارف الإسلامية* .
- (٥) نشر هذا الكتاب في باريس عام ١٨٥٥ وترجم مؤخرًا إلى الفرنسية .
- (٦) نستعمل هنا للمصطلحات التي استعملها جرهماس Greimas ابتداء من مؤلفه : "Sémantique structurale", Larousse, Paris, 1966 .
- لم حددنا وبسطها Joseph Courtès خاصة في مؤلفه : "Analyse sémantique du discours, de l'énoncé à l'énonciation", Hachette, Paris, 1991 .
- (٧) راجع الطبعة التي أصدرها عماد الصلح عن دار الرائد العربي ، بيروت ، دون تاريخ ، وخاصة : فصل ١١ و ٦ و ١١ من الجزء ٣ ، وفصل ٧ و ١١ و ١١ من الجزء ٤ . ونحيل دائما إلى هذه الطبعة .
- (٨) يقرر الكتاب ، من باب اللذة والسخرية في آن ، أن يخصص الفصل الثالث عشر من كل كتاب (وفي المؤلف أربعة كتب) لمناقشة المقامة . ويبر ذلك في بعض المقاطع ، راجع منها ما هو مثبت في ص ٧٠ و ٩٠ و ٩٦ .
- (٩) راجع ، جلي سبل لثقل ، في المصدر نفسه ص ٧٨ و ٩٣ .
- (١٠) المرجع نفسه : فصل ٥ من جزء ١ وفصل ١٩ من جزء ٣ .

- (١١) عبر الربيعاني منذ السنوات الأولى لهذا القرن عن آراء جريئة حول الأدب، وذلك في معرض حديثه عن الشعر الحر وقصيدة الشعر .
- (١٢) قد يكون مطران أول من حاول، في العصر الحديث، أن يفكر لا في أولية الشعر وشروطه بل في ماهيته وبالتالي في طبيعة الأدب وخصائصه، وذلك من خلال مجلته، المجلة المصرية التي أنشأها عام ١٩٠٠ والتي كانت، كما أرى، أول مجلة أدبية بالمعنى المصري المصري.
- (١٣) راجع : المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران العربية . دار الهدى الوطنية، بيروت، دون تاريخ ، ولا سيما المقالات التالية: الشاعر (ص ٣١٦)، نشيد الإنسان (ص ٣٤٣)، صوت الشاعر (ص ٣٤٤). راجع كذلك مقال أنا غريب في مجموعة المواقف وكذلك بيانه الشهير لكم لتتكم ولي لغتي الذي — وبنا للفرابة — لا يرد في هذه الأعمال الكاملة .
- (١٤) راجع الفصل الثالث المنون Roman et roman من : J-M. Schaeffer: "La naissance de la littérature, la théorie esthétique Par-du romantisme allemand", Presses de l'Ecole Normale Supérieure, Paris, 1983.
- (١٥) يوضح خليل حاروي هذا الجانب في كتابه عن جبران الذي وضعه بالإنجليزية ثم ترجم إلى العربية تحت عنوان جبران خليل جبران، إطاره الحضاري وخصائصه وآثاره، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٢ .
- (١٦) راجع ص ٢٦ — ٣٢ من الكتاب المذكور في الإشارة ١٤ .
- (١٧) إن التناص عند جبران يبلغ في بعض الأحيان مبلغا يخلق معه النص فلا يفهم إلا من خلاله، وأمل قصة يوحنا المعمدان خير مثال على ذلك.
- (١٨) يقول العقاد في مراجعات في الآداب والفنون (القاهرة، ١٩٥٢، ص ١٧٦) : « كانت الفرصة الأولى لطالب الإنشاد عند أسئلة اللغة العربية بإجماع الآراء: اقرأ المنفلوطي واكتب على منواله . وهي وصية كانت تحفز عليها السمة الوجدانية التي لغت الأدياء عن المعاني التقليدية .
- وأما أحمد حسن الزيات فيقول في وحي الرسالة (ص ٣٩١ و ٣٩٥ من الجزء ١ من الطبعة ٢٧) :
- « وكان هذا النفر من الألفاظ المتأدبين يجلسون في أمثالهم الغيرة أمام (الرياق العباسي) في الأهرار يتقارضون الأشتار، ويهيمون بإغفال الناس ويترقبون (موت) الخميس ليقرأوا مقال المنفلوطي خماسي وسباع (وله) مرهف أدنيه وأزنانتي) مسبل عينيه وأزنانتي) مأخوذة بروعة الأسلوب فلا ينس ولا يظفر، وكلهم يودون لو يقدون أسبائهم بهذا المنفلوطي الذي اصطفاه الله لرسالة هذا الأدب البكر وجعله الإمام (الشيخ محمد عبده) تلميذه المختار .
- (١٩) لنا هريرة، إن شاء الله، إلى نظرية الأدب عند المنفلوطي .

الرواية

والحلقات القصصية

وإشكاليات التجنيس

صبرى حافظ

(مصر)

أو بتعبير آخر مع مجموعة القوانين والمحددات التجنيسية التي تساهم في إنتاج العمل وفي تأويله ، وتساعد القارئ على الاستجابة له وفك شفراته الدلالية المختلفة . ولا أعنى بالتجنيس هنا هذه القيود الصارمة التي تستحيل إلى برنامج محدد يتبعه الكاتب أو إلى قيد مغطى أو تمنع على حريته ، ولكن التجنيس باعتباره أفقا معرفيا تدور فيه عمليتان متغيرتان ومتكاملتان ، هما عمليتا الإبداع والتلقى معا .

والواقع أن انتهاك المحددات التجنيسية والمواضع والتقاليد الأدبية وتغييرها ، واحدة من وظائف الإبداع الحق المستمرة ، باعتباره مغامرة دائمة مع الجديد ، وطاقه متجددة لتوسيع أفق التجنيسات الأدبية وتجويرها ، فإن هذا الانتهاك لا يقل أهمية عن اتباع القواعد التجنيسية في التجربة الأدبية بإنتاجها وتلقيها ، لأن الوعي بوجودها وفاعليتها هو الذى يكسب أى مغامرة تنفيا محليا وتبديلا معناها ودلالاتها ، ولأن هذا التحدى نفسه لا يتم في فراغ مفهومي أو تجنيسي ، ولا يتخلق نشاطاً أدبياً أو يتحدد مسار مغامرته ، إلا بافتراض الوعي بتلك التقاليد الأدبية والتجنيسية أو الضيق بها ، باعتباره شرط تأسيس مغابرته لها . لذلك أثار دعوة أستاذتنا المذكورة

من الأمور القليلة التي لم تعصف بها (فصول) الجدل النقدي الدائر منذ بداية القرن بين عدد كبير من المدارس والمذاهب النقدية أن الفرق بين المحتوى أو الموضوع أو التجربة الإنسانية ، وبين تحققها الفعلي في الفن أو تجسدها عملاً فنياً ، هو التقنية أو مجموعة الاستراتيجيات النصية التي تميل هذه التجربة إلى فن ، أى إلى شيء أرقى من التجربة المتعينة وأشد تعقيداً ومراوغة وثراء . ويدور تناول طبيعة هذه التقنية وينيتها والكشف عن بعض استراتيجياتها النصية الفاعلة في توليد المعنى فيها ، لا يرتقي التعامل مع التجربة المحققة في الفن إلى مستوى النقد ، ولا يرتفع تلقى هذه التجربة الفنية إلى أفق التعامل الخلاق معها . ومن أكثر العوامل فاعلية في تحديد أفق التلقى وطبيعة الاستجابة الأدبية للنص الفني ، مسألة التجنيس واستراتيجيات التسمية النوعية التي تجلب إلى عملية التلقى مجموعة من الخبرات النصية والتقاليد والمواضع الأدبية ، والأفاق التأويلية والتناصية ، ومجموعة من التوقعات التي يتحقق بعضها ويجهض بعضها الآخر . لكن الجدل المستمر بين ما يتحقق وما يجهض منها هو الذى يروى حوار النص الأدبي المتعين مع مجتمع النصوص الذى يتنى إليه ،

فاعلة ومتحولة أمام أعيننا ، فميلاد الرواية وتطورها جنساً أدبياً متميزاً أبديروان في معمعة التحولات التاريخية التي نعيشها .
ولذلك فإن الهيكل التجنيسي للرواية لم يتصلب عوده بعد ، وليس باستطاعتنا التنبؤ بكل احتمالاته الشكلية^(٣) . وإذا ما أراد أحد الزعم بأن الطبيعة المتحولة للرواية من حيث هي شكل أدبي التي اشتكى منها باحثين قد استقرت الآن بعد مرور عدة عقود عكس ملاحظته تلك ، لأن باحثين كتب أعماله النظرية المهمة عن الرواية في عشرينيات هذا القرن وثلاثينياته ، فإن أحد المنظرين للمحدثين للرواية يؤكد أن الأمر الآن لم يختلف كثيراً عما كان عليه قبل ستين عاماً^(٤) . لأن حقيقة مجيء الرواية إلى الوجود نتيجة لانفصالها عن الأشكال التقليدية والمواقف المتخيلة جعل التحرر من المحدثات الشكلية والتجنيسية السمة الملاحظة لها^(٥) . كما أن الرواية في بعض تعريفاتها الحديثة هي خطاب المتناقضات الذي تصطرع في ساحته ليس فقط مجموعة من اللغات المتصارعة ، وإنما مجموعة من الخصائص الكيفية المتناقضة . إذ تبدو الرواية لدى بعض منظريها وكأنها « كيان ليس له أي وجود طبيعي أو إيجابي ... وليست نوعاً أدبياً محدد له تاريخه المستمر ، ولكنها سلسلة من الأعمال التي يشبه بعضها البعض كأيام الأسرة الواحدة ... »^(٦) فالعناصر المشتركة بين الروايات ليست حفة من الخصائص الملاحظة وإنما مجموعة من العلاقات المعينة بالأعمال الأدبية الأخرى وبالوضع الثقافي الذي انبثقت عنه ، وبالقراء^(٧) .

والواقع أن السيوالة التي تتسم بها البنية الروائية هي التي تجعل احتمالات النص السردى التشكيلية لانهائية في عددها وصيغها ، وأن علاقة هذا النص الحواري مع المواقع الاجتماعية منذ ميلاد الرواية الحديثة هي التي تعزز التناظر بين تحولات الواقع وتحولات النصوص السردية ، وهي أيضاً التي تجعل المعنى الإجمالي للنص الأدبي والفاجعية الإجرائية للتفاسيد والمواضع الأدبية مشروطة إلى حد ما بتراكم المعاني المتبلورة في ساحة الجدل الاجتماعي والسياسي برغم استقلاله عنها . فإذا ما سألنا كيف ترتبط النصوص السردية بالتقاليد والمواضع الأدبية ؟ ولماذا يجلب القراء توقعات معينة إلى النصوص السردية ويعلمون إلى تفسيرها بطرق مماثلة ؟ وجدنا أن الإجابة هي أن فهم القراء المشترك للمواضع والتقاليد هو

لطيفة الزيات للقسم الأول ، أو على وجه الدقة للنصوص الأربعة الأولى ، من مجموعة القصص المصرية الكبير محمد البساطي الأخيرة (منحى النهر)^(٨) برواية قصيرة إشكاليات التجنيس في التعامل مع هذا النص الأدبي الجميل . فمن يقرأ دراسة الدكتور لطيفة الشيقة عن هذا العمل^(٩) يدرك كيف كان تجهيسها للعمل بوصفه رواية قصيرة من العناصر الأساسية في تأويلها له وتعاملها مع مفرداته . وكيف أدى هذا التجنيس إلى إهمال قراءتها لكل ما لم ينسجم مع مدخلها التجنيسي للعمل وبالتالي إلى إغفال سبعة نصوص من نصوص هذا العمل الأحد عشر . صحيح أن من حق الناقد أن يتناول أي جانب من جوانب العمل الذي ينقده ، أو أن يقتصر نقده على جزئية من جزئياته ، لأن الأعمال النقدية التي تحيط بكل جوانب عمل فني جيد قليلة بل نادرة ، وأن جل الذين تناولوا هذا العمل أو غيره من المجموعات القصصية نادراً ما يتناولون كل نصوصه ، لكن المهم هنا أن عملية التجنيس كانت ترد عملية التفسير والتحليل النقدي ، أو بمعنى أشمل آليات التلقي في كل الحالات . والواقع أن تجهيس الدكتور لطيفة الزيات للقسم الأول من (منحى النهر) برواية قصيرة ، وتحليلها المرفه لها ، هو الذي أثار لدى أسئلة هذه الدراسة ، خاصة وأن الرواية القصيرة من أكثر أجناس السرد القصصي إشكالية ومراوغة . كما أن طبيعة نص البساطي الخاصة هي التي جلبت إلى أفق الدراسة بقية أسئلتها .

(١) تحولات الشكل السردى وإشكاليات التجنيس

فنص محمد البساطي الجديد من النصوص التي تطرح على الناقد والقارى أسئلة التجنيس والتلقي : لأن سيولة البنية السردية لهذا النص ووقوعه في المنطقة السردية الممتدة من الرواية وحتى القصة القصيرة تجعل إلى عملية تلقيه وتحليله الكثير من إشكاليات التجنيس بما لها من فاعلية في المعليين . وتزداد هذه الإشكالية حدة إذا ما أدركنا ، كما يقول باحثين ، « أن دراسة الرواية بوصفها جنساً أدبياً تتسم بصعوبات خاصة ، وذلك بسبب الطبيعة الفريدة لموضوع الدراسة نفسه ، وهو الرواية باعتبارها الجنس الأدبي الوحيد الذي مازال مستمراً في التطور ، وبالتالي لم تكتمل كل ملاحه حتى الآن . فالقوى التي تساهم في صياغة ملاحه باعتباره جنساً أدبياً لاتزال

بين عدد من القصص القصيرة باعتباره بنية ذات طبيعة روائية تلعب فيها القصص دور الفصول الروائية المتكاملة . لكننا إذا ما حاولنا أن نطبق مصطلح الرواية على بقية قصص المجموعة السبع ، سنجد أن سعة صدر الرواية التجنيسية لا تستطيع استيعاب تباين وحدتها رغم إمكانية العثور على رباط واهن ما بين هذه الوحدات . وإذا ما طبقنا خصائص الرواية الأساسية التي يعملها باحثين في ثلاث خصائص جوهرية على العمل كله ، سنجد بعض الصعوبة في ذلك .

فيباختين يرى «أن هناك ثلاث خصائص أساسية تميز الرواية من حيث المبدأ عن غيرها من الأجناس الأدبية : أولاها اتسامها بالتجسيد الأسلوبى أو الأسلوب ذى الأبعاد الثلاثة Stylistic three-dimensionality وهو أمر وثيق الصلة بالوعى متعدد اللغات الذى يتحقق فى الرواية ، وثانيها التغير الجذرى الذى تحدثه فى التناسق الزمنى للصورة الأدبية وتكامل بنائها ، وثالثها هى المنطقة الجديدة التى فتحتها الرواية لبناء الصور الأدبية بناء متكاملا ومتساوقا ، وهى منطقة الارتباط الوثيق مع الحاضر فى كل تجلياته المتعددة والمفتوحة . وخصائص الرواية الثلاث تلك تتفاعل عضويا فيما بينها ، وتتأثر إلى حد كبير بالتعزق الذى انتاب الحضارة الأوروبية فى لحظة نهوضها التاريخية من مجتمع شبه أبوى يعانى من العزلة الاجتماعية والتصمم الثقافى ، ودخولها إلى مرحلة العلاقات الدولية والتداخل اللغوى ، حيث أتيح للثقافة الأوروبية التعامل مع عدد متنوع من اللغات والثقافات والأزمنة ، بصورة أصبح معها هذا التعدد من العناصر المحاسمة فى الحياة والفكر»^(١) . هذه الخصائص الثلاث تتحقق بقدر متفاوت فى نص البساطى ، وإن قل نصيب الخصيصتين الثانية والثالثة منها إلى حد كبير . لأن النص وإن كان ثريا بتعدد لغاته بالمعنى الباحثنى الواسع لهذا التعدد ، فإنه يفتقر إلى حد كبير إلى تكامل البنية الزمنية ، مهما كان تصورنا لهذه البنية مرنا ومطاطا . صحيح أن حظ النص كبير من الخصيصية الثالثة التى تفتحه على جانب مهم من جوانب الحاضر الاجتماعى ، وهو الواقع الريفى المصرى فى تجلياته المتعددة ، لكن هذا الانفتاح على الحاضر لا يبنى لنا صورة متكاملة البناء أو متساوقة التركيب ، وإن اتسم بالرهافة والحساسية والثراء .

الذى يزودهم بالفهم لطبيعة هذه العلاقات التى تنهض بين النص والقارئ، أو الواقع الاجتماعى أو التاريخ أو المؤلف أو الأساق التجنيسية أو غير ذلك من الأطر المرجعية والنصية^(٢)؟ فأى فهم أو تعريف للرواية ينطوى بالضرورة «على طريقة لتقييمها ، ويتضمن تاريخه للمفترض لها بوصفها جنسا أدبيا ، فإذا ما عرفت الرواية بالإحالة إلى تقنياتها ، فإن هذا يفترض رؤيتها باعتبار أنها نتجه فى تطورها صوب نوع من الكمال اللغوى الذى تحقق فى القرن العشرين . وإذا ما تصورت باعتبارها مستودعا عملا للخبرة الإنسانية فإن هذا التصور ينطوى على تاريخ مختلف للرواية ولنتاجاتها: يرى أن أعظم كتابها هم الروائيون الواقعيون فى القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين من جين أوستين وبلزك حتى توماس مان»^(٣) ومن تورجنيف ودستيفسكى وتولستوى حتى تشارلز ديكنز وجون جالزورثى .

فأى تصور نقضى للرواية ينطوى على افتراضاته الفلسفية حولها وعلى تاريخ مفهم لها ، أو تفسير لتاريخها يدعم هذا التصور ويؤكده . ولا يزال تصور باختين الحركى لها من أنضج هذه التصورات رغم مرور سنين عاما على بلورته له . إذ يرى أن «الرواية ليست مجرد جنس أدبى كثيره من الأجناس الأدبية . لأنه بين الأجناس الأدبية التى اكتملت منذ أمد بعيد ، بل مات بعضها بالفعل ، تعد الرواية الجنس الأدبى الوحيد الذى مازال يتطور . إنها الجنس الأدبى الوحيد الذى ولد وتوهرع فى هذه المرحلة الجديدة من تاريخ العالم ، ولذلك فإنه يقترن بها بعمق ، بينما دخلتها الأجناس الأخرى بوصفها ميراثا ثبت واستقر . ومحاول الآن تطويع نفسه لشروط هذا العصر الجديد بدرجات متفاوتة من النجاح والإخفاق»^(٤) . هذا التصور الفلسفى للرواية يفترض حركيتها وديناميتها المستمرة . حيث تستطيع استيعاب عدد من خصائص الأشكال الأدبية الأخرى . وبحيث يصبح من الممكن ، كما فعلت الدكتوراة لطيفة الزيات مع مجموعة عماد البساطى ، تصنيف عدد من القصص القصيرة المترابطة التى يشكل ترتيب الكتاب الحائظ لها داخل المجموعة نوعا من التعاقب القصصى الذى يوحى برابطة ما بين قصصها ، أو بتكامل عناصر السرد فيها ، على أنها رواية قصيرة . لأن حركية الرواية من حيث هى جنس أدبى تستوعب مثل هذا التصنيف ، وتقبل هذا التعاقب الجذلى

المفردات ، يجعلان التعامل معها باعتبارها مجموعة قصصية كغيرها من مجموعات القصص الجيدة نوعاً من الظلم الفادح لها . وهذا هو ما يفرض على النقد البحث عن مرشح تنحسب مغاير يتم عبره تلقيها وتأويل كشفها .

والواقع أن قصص هذه المجموعة هي التي تطرح على قارئها تناولها باعتبارها أقرب ما تكون إلى بنية الحلقة القصصية ، وهي بنية متميزة تساهم في خلق روابط داخلية بين مفردات المجموعة القصصية وتبلور عالماً فريداً يجعل أدوات القصص عاملاً فعالاً في صياغة رؤاه ، وتحديد ملامحه ، وبلورة إيقاعه ، وخلق ذاكرته الداخلية الخاصة . والواقع أن الحلقة القصصية هي بنية سردية جليدية نسبياً على الأدب العربي الحديث ، وإن كانت القصة العربية القديمة هي صاحبة الفضل في ابتدائها في واحدة من أعظم النصوص القصصية العربية والإنسانية (ألف ليلة وليلة) ، ثم عرفتها القصة الغربية بعد ذلك منذ نهاية القرن الماضي ، في (صور الرياضى التخيلية) لإيمان توريجنف ، وبداية هذا القرن في (أناس من دبلن) لجيمس جويس ، وفي (فن الجوع) لكافكا ، و(مرامى السماء) والمهر الأحمر لجون شتاينبيك ، و (المنفى والملكية) لألبير كامو ، و (الذين لا يقهرون) لوليم فوكزر ، و (واينسبرج أوهايو) لشيرود أندرسون وآخرون^(١٣) . بل إن أعمال فوكزر كلها ليست في حقيقة الأمر سوى حلقة قصصية مترابطة تنبأها خلق عالم يوتناباتوا في الموهوم . والأكثر مصداقاً وإحكاماً من العالم الواقعي نفسه .

وتتكون الحلقة القصصية من مجموعة من القصص القصيرة التي تتمتع كل منها باستقلالها الذاتي ، بينما يتخلق بينها وبين غيرها من أقاصيص الحلقة نوع من الحوار الخلاق الذي ينهض في أجل صوره على تكامل العالم والرؤى وفي أقلها مباشرة على نوع من الجدل الباطني بين بعض قصص المجموعة ، يضيء عليها نوعاً من تكامل العوالم ، ويشرى دلالات كل نص من نصوصها على حدة . ويوسع من آفاق تلقيه ومن إمكانات تأويله . وتسمى الحلقة القصصية إلى أن تساهم كل قصة من قصصها برغم استقلالها النسبي عن بقية القصص في تعديل خبرة القارئ بها وتجريب استجابتها لها وإعادة النظر فيها تلقاء منها

أما الخصيصة التي تتحقق في هذا النص بشكل متكامل ، فهي أولى خصائص باحثين الأساسية بتجسيدها الأسلوبى ولغاتها المتعددة . وهي خصيصة إذا فهمناها في بعدها العام لا تنفرد بها الرواية وحدها ، ولكن تتميز بها كل النصوص السردية الجيدة في حوارها الفعال مع الواقع الحضارى الذى صدرت عنه . لأن «الوعي الثقافى والإبداعى الجديد يعيش في عالم متعدد اللغات بشكل فعال . فقد أصبح العالم متعدد اللغات بصورة لا رجعة فيها على الإطلاق . وانتهت مرحلة اللغات القومية التي كانت تتعايش مع بعضها وقد انفصلت على نفسها وصمت أذنها عن غيرها . وقد أعزلت اللغات تلقى بظلالها على بعضها البعض ، بصورة لم يعد معها باستطاعة أى لغة أن ترى نفسها إلا في ضوء لغة أخرى . وحتى التعايش الساذج والعنيد بين اللغات المتعددة داخل اللغة القومية الواحدة انتهى هو الآخر . ولذلك ، فإنه ليس ثمة تعايش سلمى بين اللهجات الإقليمية واللغات الاجتماعية والمهنية الخاصة والمصطلحات المتخصصة واللغة الأدبية واللغات التنجيسية داخل اللغة الأدبية ولغات المراحل المعنية ... إلخ»^(١٤) .

لذلك ، فإن تعدد اللغات بهذا المعنى الباحثنى في نص محمد البساطى من الأمور التي تجلر علاقته بالواقع الاجتماعى المتحول أبداً ، وليس من محددات تنجيسه الرواية التي يمكن تلقيه وفقاً لها أو تفسيره على أساسها . صحيح أن أحد نقاد مدرسة الشكلين الروس وهو فيكتور شكولفسكى يرى أن التكرار والتنويعات المختلفة على الأشكال القصصية القصيرة حينما تنتقل إلى مستوى الحكاية الروائية تصبح إحدى خصائص الرواية البنائية^(١٥) ، لكن هذا التكرار وحده ، وهو متحقق بالفعل في النص ، لا يكفي للتعامل مع مجموعة قصصية على اعتبار أنها رواية ، ولا حتى لاجتزاء عدد من قصصها واعتبارها رواية قصيرة . بالرغم من أن هذه المجموعة القصصية الجيدة لمحمد البساطى تستخدم لغات متعددة وتعقد علاقاتها الجدلية الحميمية مع الواقع الذى صدرت عنه . لكن نفى التنجيس الروائى عن هذه المجموعة الشيقة من النصوص لا يحمل إشكاليات التنجيس ، وبالتالي إشكاليات التلقى والتفسير فيها ، لأن العلاقة التي يقيمها البساطى بين مفردات قصصه ، والعالم الذى تتخلق لنا تفاسيله من خلال الجدل بين هذه

وسواء كانت هناك درجة من القصصية من جانب المؤلف كما في حالة فوكس وشيروند أندرسون وجون شتاينيك ، أو تخلقت البنية الحلقية بطريقة عفوية أو استرجاعية كما هو الحال عند جويس وكامو وكافكا ، فلا بد من توفر حد أدنى من العلاقات الداخلية لخلق دواعي تلقى المقدرات في سياق البنية الحلقية ، ولبلورة نوع من التوتر بين حاجات كل نص على حدة وضرورات بنية الحلقة بوصفها كلا يساهم في إثراء كليهما معا ، ويؤثر على بنية كل قصة وعلى نغماتها الأساسية المتكررة وفضائها وشخصياتها ومناخها العام . وتعتمد البنية العامة للحلقة على التضافر المستمر بين عنصرين أساسيين : التكرار الذى تردده فيه مجموعة من الترجيعات النغمية ، سواء تعلق الأمر بالفضاء أو الموضوع أو الشخصية ، والتطور المطرد لهذه العناصر التكرارية بحيث يلقى كل نجل جديد لها بظلاله على تجلياتها السابقة من ناحية ، ويصير القارئ بشكل مرهف لتبدلاتها اللاحقة دون قسر أو تعمل . فالحلقة القصصية هي البنية التى لا ينفصل فيها بنائها عن اسمها ذاته ، والتى تشمل حلقاتها كل شيء فيها من الشخصيات إلى الأحداث إلى الفضاءات نفسها . وحتى تبلغ الحلقة القصصية درجة عالية من الإحكام البنائى والفاعلية لابد أن تتمحور حول عنصر أو عدد من العناصر المركزية ، وأن ترتبط قصصها مما يطرقه يتحقق فيها التوازن بين الاستقلال الفردى لكل قصة على حدة ، وضرورات وحدة بنائية أكبر هي الحلقة القصصية كلها . هذا ، ولابد أن يتوفر في تتابع قصص الحلقة درجة من النمو والتطور من قصة إلى أخرى ، حتى لو كان هذا النمويم على المحور الرأسى في اتجاه التنوع والعمق بدلا من المحور الأفقى بنموه الخطى المعهود ، ألا يكون هذا النمو على حساب التوازن بين الاستقلال الفردى للقصة ووحدة الحلقة بوصفها كلا ، لأن تغلب الأول على الثانى يضعف البنية الحلقية كما في (اهبط يأموسى) لقوكر ، بينما تغلب الثانى على الأول كما في (هضبة توريتا) لجون شتاينيك يحيل الحلقة إلى نوع فنى أقرب إلى الرواية منه إلى الحلقة القصصية . لأن أحد العناصر المهمة في الحلقة القصصية ضرورة المحافظة على الوحدة دون الإجهاد على التعددية أو إلغاء فردية كل نص واستقلاليته . والنمو في الحلقة القصصية يختلف عنه طبيعا داخل كل قصة من قصصها أو داخل بنية قصصية أشمل وهي الرواية ، لأنه من الضروري

ومن غيرها من القصص بعد كل حلقة . بمعنى أنها تغير من آليات عملية التلقى التى تتسم عادة بقدر من الحركية داخل بنية العمل الأدبى نفسه ، وتدفع بحركيتها إلى خارج البنية المستقلة لكل نص على حدة ، جالبة إلى آليات تلقيه عناصر من خارج البنية الداخلية لكل قصة ولكن من داخل ما يمكن تسميته بحجرة الحلقة ذاتها ، وكلما تقدمت الحلقة وتنامت مفرداتها كلما تطورت في داخلها أنساق من الرؤى والتكرارات تساهم في تحرير العلاقات داخل كل مفردة من مفرداتها القصصية ، وتسم الحلقة كلها بطابع من المراوغة والحركية المستمرة . وقد شبه إنجرام هذه الخاصية البنائية للحلقة بحركة المجلة التى لا ينفصل تكرار دورتها عن حركتها للأمام ، ولا يمكن لها التحرك للأمام إلا من خلال الدوران التكرارى^(١٤) .

فتبيننا نجد وأن كل قصة من قصص الحلقة تتسم بالبساطة ، فإن آليات العلاقات بين القصص داخل الحلقة تطرح في كثير من الأحيان مجموعة من التحليلات على الناقد . لأنه مثل الأجزاء المتحركة في المتحركات^(١٥) ، حيث الأجزاء المترابطة والمتداخلة في الحلقة القصصية تبدو كأنها تغير من أوضاعها وعلاقاتها مع الأجزاء الأخرى كما تتحرك الحلقة إلى الأمام في نسق تطورها التكرارى الخاص . وتحول صورة العلاقات الداخلية وتغايرها يبدل بالتالى من دلالات الأجزاء التى سبق لنا أن تلقيناها بشكل مغاير من قبل . ولذلك فإن البنية الحركية بنية مراوغة تتطلب منا دراستها بشكل تفصيل دقيق كلما تطورت الحلقة من القصة الأولى حتى القصة الأخيرة^(١٦) ، لأن الكتابة القصصية في الحلقة من النوع الذى يمكن تسميته بالكتابة المروجة ، إذ يتبدل مستوى الكتابة الأول فيما نعرفه من كتابة قصصية ، وفى التفاصيل الدقيقة التى تطوى عليها كل قصة من قصصها ، أما المستوى الثانى فهو من نوع الكتابة غير المنظورة التى تسفر عن نفسها من خلال اختيار الكاتب للقصص التى يضمها إلى الحلقة ، وترتيبه لها بطريقة معينة ينطق فيها الترتيب السافر ببعض ما يريد أن يقوله ، بينما تتبنا الترتيبات الأخرى المسكوت عنها والمغلقة ببقية ما يستهدفه . وهذا ما يجعل البنية الحلقية على درجة كبيرة من الأهمية لا فى توليد المعنى الكلى للعمل فحسب ، وإنما فى تحرير المعانى الجزئية لكل قصة من قصصها كذلك .

نصاعة واتزاناً ومشابهة للواقع ، وأقلد ما تكون في الوقت نفسه على مفارقتها والتعامل معه بمنطق الاستعارة التي يقيم فيها الفن مع الواقع علاقة جدل فعالة وخللاقة . وأصبح سطح القصة / اللوحة عنده يعج بالعديد من المجترآت المألوفة المتوترة معا ، التي يدور بينها حوار بل جدل خصب ثرى لا يأخذ علاقات التجاور على عواهنها وإنما يسيطر عليها سيطرة التشكيل على عناصر اللوحة ووعيه بعلاقات الكتل والألوان وضرورة تناعمها ، ولكن ثمة فارقاً كبيراً بين لوحات البساطي المرسومة بقلم قصاص يخفى حركة الواقع وجدليته وبين سكونية اللوحة التشكيلية المشابهة للواقع ، لأن البساطي شغوف بتفجير العلاقات يلهو برصين داخل لوحاته تلك بالصورة التي تعج معها اللوحة بحركة استيعابية دائمة تتأكد كلما تعددت القراءات ، وكلما طال الإتصاف إلى ما يسر به النص المضمير من رؤى وإحالات .

كما تنطوي القصة / اللوحة عنده على عوالم نوعية متباينة من حيث العمر والجنس والوضع الاجتماعي ، ولكنها متماثلة من حيث القهر والرغبة في كسر الطوق ، والتوق إلى عمل شيء في واقع لا يحدث فيه على السطح شيء سوى بعض تجليات طقس الإحباط والقهر والانحدار . وتتسم القصة / اللوحة عنده بأنها مقلمة سرديّة في معظم الأحيان من منظور الكاتب / المراقب التقليدي يرغم مجافاتها لكل تقليد ، وتفجيرها لهذا الأسلوب التقليدي في ظاهره من الداخل . فالسرد عنده مروي عادة بضمير الغائب (باستثناء وحيد هو قصة وحلم الحلاق) المروية بضمير المتكلم ، ولكنه لا يستخدم الفعل الماضي الذي ارتبط تقليدياً بهذا النوع من السرد الذي يدفع الحدث في الزمن ، ويخلق مسافة جليدية بينه وبين القارئ . فجل الأفعال عنده مضاربة كأنها تروى عن عالم أبدي الحضور ، حتى لو تصدرت «كان» أو بعض الأفعال الماضية بدايات القصص أو أوائل الفقرات ، فإن بقية الأفعال الأساسية التي تتبعها مضاربة تستهدف خلق حالة دائمة من التوهم والاستمرارية . وإذا ما لجأ وسط السرد إلى الفعل الماضي ، فإنه يكون عادة مبنياً للمجهول ليحتجبه استبعاد الفاعل إسدالاً ستار الماضي على الفعل ، ويكسبه البناء للمجهول نوعاً من الحضور المرتبط عادة بالبناء للمجهول في اللغة العربية . تدون هذا الحضور الطأخي

أن ينهض هذا النمو على بنية ذات تتابع ولكنها تنطوي على فجوات مهمة داخل هذا التتابع ذاته يحول دون تلقى الحلقة بوصفها عملاً واحداً مستمراً ، ويقي على ما في تعدديتها البنيوية من تنويعات ، أي على بنية الترجمات النغمية المتداخلة . ولا أريد هنا الدخول في مجاهل التصنيفات المختلفة للحلقات من التوليف إلى الترتيب إلى التكمال ، ولا إلى علاقة البنية الحلقية بالعقلية الأسطورية أو التفكير الشعبي ، وغير ذلك من القضايا التي يطرحها إنجرام في دراسته المنهجية لها . فكل ما أردت أن أقدمه هنا هو ملاحظتها البنائية العامة وأهم سماتها القصصية التي لا بد من مراعاتها عند كتابتها وتلقيها على السواء . ذلك لأن مجموعة البساطي الجديدة تقدم لنا تنويعاً الفريد على بنية الحلقة القصصية في عدد من قصصها ، تبيناً تضم كل نصوصها داخل بنية الديوان الأعرس، وهو أمر ستضخ لنا تفاصيله بعد التحليل النقدي لقصصها .

(٢) (منحنى النهر) .. ومدخل القراءة النقدية

بعد هذا الحديث الموجز عن الفوارق الجنسية بين الرواية والحلقة القصصية ، علينا أن نقرأ قصص حلقة البساطي القصصية تلك . وفي البداية أود العودة إلى المجموعة نفسها وربطها بمجموعة البساطي السابقة ، لأنني عندما كتبت عن المجموعة السابقة لمحمد البساطي (هذا ما كان) اخترت لقالي عنها عنوان «القصة كلوحة متفجرة بالجرعة»^(١٧) ، وهو العنوان الذي رأيت أنه أكثر العناوين دلالة على منجز البساطي في بناء السرد في هذه المجموعة . فالقصة عنده لوحة تبدو للوهلة الأولى كأنها ساكنة هادئة لا حركة فيها ، تتناغم فيها الألوان وتتكايف الظلال وتتساقط التكوينات ، لكنها في نهاية الأمر لوحة لا يحدث فيها شيء يستحق القص ، ولكنك ما إن تمنع التفكير فيها ، وتأمل جزئياتها ، حتى تدرك كم كان خادعاً هذا المظهر الهاديء ، وكما يعلم هذا السكون البادي بسورات وتفجرات مذهلة تكشف لك عن أكثر الأبعاد عمقا وخفاء في الواقع والنفس البشرية على السواء . وقد ظل البساطي يحافظ على هذا المنهج الشعري الجميل في الكتابة في مجموعته ، أو بالأحرى حلقاته القصصية الجنيدية (منحنى النهر) ، وإن طوره إلى حد كبير وأرففه وأضاف إليه مجموعة من السمات والملامح الجديدة . فقد اهتم بأن تكون القصة / اللوحة أكثر ما تكون

تفقد بنية الفصّة/اللوحة بعض توجهها المبغى الذى يمنحها تلك الحركية الدائمة ، ولذلك يحرص البساطى عليه فى كل سرده القصصى حرص الفنان الواعى بأهمية الحضور لهذا النوع الخاص من البناء القصصى .

ويتعزز هذا الحضور الفعال الطاغى عند البساطى من خلال استخدام منظور المراقب المحايد ظاهرياً فى القصص حتى فى «حلم الحلاق» الروية بضمير المتكلم . أى تقديم العمل ، كما تقول استاذتنا الدكتور لطيفة الزيات ، من خلال «وجهة نظر الكاتب الراوى . والراوى هنا أبعد ما يكون عن الكاتب العلمى بكل شيء . راوى عمد البساطى ، شأنه شأن رواة كتاب السينيات ، لا يزعم لنفسه معرفة الحقيقة فى كليتها ، ظاهراً وباطناً ، لا يعرف عنها سوى ما ترصد حواسه وخاصة حاسة البصر . وهو راو موضوعى ومحايد . يسجل الظاهرة من الخارج دون أن يعلق عليها أو يناقشها . ودون أن يزعم لنفسه الحق فى التغلغل إلى داخلها أو تبيان أسبابها ومسبباتها . وهذه الرؤية القاصرة للحدث من خارجه دون داخله ، تجعل الوصف دائماً وأبداً أقل من الموصوف . وتدعو القارئ والأمر كذلك إلى المساهمة مساهمة فعالة فى عملية القراءة باستكمال ما لم يستكمله الكاتب . ويغضاه النص بالمشاهد التى تعتمد الكاتب عدم استنارتها . ويعمل خياله ووجدانه معاً . إن محمد البساطى يحررنا عاطفياً لا عن طريق الإثارة العاطفية بل بالبعد ما أمكن عن الإثارة العاطفية . وهو فى كل الحالات لا يجعل الوصف زائلاً أو حتى مساوياً للموصوف . وإنما يأتى به دون الموصوف . ثانياً به من الإغراق فى العاطفية ، وداعياً القارئ لكى يكمل ما يقال . وأن يغنى مشاعره ما استبعد من النص ، كما نبكى نحن حين يمز الدمع على صاحب المصاب» (١٨) .

وقد أثرت هنا أن استخدم توصيف الدكتور لطيفة الزيات لهذه الخاصية المهمة عند البساطى حتى أنفى عن هذه الخاصية بعض ما قد يتبادر إلى الذهن بشأنها . فحياد الراوى الظاهرى حياد متعمد وخادع معاً ، لأنه ينطوى على رؤية واضحة للواقع وموقف فكرى محدد منه لا يقبل أى لبس أو غموض ، لأن الوصف الذى يعتمد على العناصر المرئية الصلبة وحدها وينتأى

عن التكهّنات والافتراضات يستهدف تقديم العالم فى صلاته وطراجه وحضوره معاً ، والابتعاد به عن كل أثر للميوعة العاطفية منها والإنشائية . كما أن العزوف عن التعليق على ما يصفه ينطوى على مصادرة أساسية فى كتابات السينيات الجديدة والجديدة وهى احترام الواقع والافتراض استقلاليته وقدرته إذا ما قدم ببنية على الإفصاح وحده دون شروح للأسباب أو تبيان للمسببات . فهى رؤية لها عتواها الفكرى المتساوق مع شكلها الفنى ، وليست «رؤية قاصرة للحدث من خارجه» كما قد يتبادر لبعض من يسه فهم ملاحظات الدكتور لطيفة . فليس فى الرؤية الفنية والفكرية التى يعرضها البساطى فى هذه المجموعة أى قصور من حيث معرفتها بالواقع الذى تقدمه ، أو وضوح موقفها مما يدور فيه من أحداث ، أو عمق فهمها لحرايط العلاقات والثقافات التحتية المتحركة فيها . فورا النص الذى يبدو محايداً ويرثا نص ليدبولجى بالغ الصلابة والتعقيد ، ولا يمكن تغيير رأى من مكوناته أو تحويل رؤيته إلا بتجاهل بعض ملامح النص أو التغاضى عن بعض عناصره المهمة .

وما تدعوه الدكتور لطيفة هنا بأن هذا المنهج «يجعل الوصف دائماً وأبداً أقل من الموصوف» هو موقف أساسى فى كتابات السينيات الجديدة عند البساطى وبهاء طاهر وإبراهيم أصلان ، ينهض على احترام ذكاء القارئ والثقة فى قدرته على الدخول إلى خرائط عالمهم البسيط والشرى معاً . فالقارئ الذى لا يدرك أن ثمة نصاً مضمراً يعج بالحياة والدلالات تحت سطح النص المكتوب لا يحسن قراءة ما يقرأ . ولن يفيد أى شرح أو تعليل ، غير أن هذا النص المضمير ليس خاضعاً بأي حال من الأحوال لمزاج القارئ وليس متوقفاً على كتابته له . فالقارئ لهذه الأعمال ليس مطالباً «باستكمال ما لم يستكمله الكاتب» كما يبدو من ظاهر كلام الدكتور لطيفة ، ولكنه مطالب فقط بفك شفرات هذه الكتابة التمييزية التى تمتد من نوع السهل الممتنع كما يقولون ، فالكاتب قد استكمل عمله على خير وجه وبث فى ثنائيه كل الفاتح الضرورية لتمكين القارئ من فك شفراته . واستبعد منه كل شوائب الإغراق العاطفى وكل أثر للتهنئات الانفعالية الزائفة ، لأنه يعتمد التوجه لوجدان القارئ من خلال عقله ، لا عن طريق إثارة مشاعره أو مداعبة

(٣) تتابع صيغ الجدل بين فصول الحلقة القصصية .

ففى قصة العنوان «متحنى النهر» ، وهى قصة المفتوح فى حلقتنا القصصية ، لأن العنوان هو مستهل العمل ومفتحه ، ندرک أن هذا الاختيار ليس عطالا عن الدلالة بأى حال من الأحوال عند قراءتنا للقصة نفسها ، ثم سرعان ما نكتشف بعد الفراغ من قراءة القصص جميعها أنه عنوان دال على الحلقة القصصية التى يتشكل منها العمل برمتة . لأن العنوان إن كان مترعا بالدلالة المكانية فى القصة كما سنجد بعد قليل ، فإنه دال على الكتاب كله من حيث دلالة الأعم على تناول الموقف فى كل نص عند متحنى دال من منحياته ، منحنى اللحظة النفسية فى الغالب ، أو الدورية التطورية فى بعض الأحيان . فالحقصة تبدأ : «كانت أشجار الكافور العالية تتكاثف عند متحنى النهر ، ثم تعود لتستقيم مع الشاطئ . كانت البقعة الظليلة رطبة دائما ، والأرض تبدو كالمبتلة تغطيها أوراق الشجر الجافة . عندها تبدأ دور البلدة» (ص ٥) (١٩) ، وهى بداية تؤسس الطبيعة الاستعارية لنهج البساطى القصصى . فتكاثف أشجار الكافور عند متحنى النهر يبدو للوهلة الأولى كأنه وصف لطبيعة المكان ، وهو بالفعل كذلك ، ولكنه علامة على ذلك يستهدف جذب انتباه القارئ إلى تكاثف الدلالات عند منحيات التعبير قبل أن تستعيد استقامتها الخادعة . فتكاثف الأشجار يترك بقعة ظليلة رطبة دائما ، تبدو عندها الأرض كالمبتلة وتتمايز بذلك عن غيرها من البقع المكشوفة التى تنتهكها الشمس . وكأما يدرب الكاتب قارئه من البداية على هذا النوع الدقيق من الملاحظة التى لا تكشف له القصص بلونها عن معانيها المخوبة . ولا يكفى الكاتب فى تدريسه لقارئه بهذا القدر الدقيق من الملاحظة ، ولكنه يكشف له كذلك عن دلالة المنحنى الذى يعنى شيئا مختلفا للأهالى عن ذلك الذى يمثل للصيادين أو حتى الحميم .

أما النساء فهن معقد اهتمام النص ومجال الكشف عن بقية دلالات المكان السرية فيه . إذ تخرج هؤلاء النسوة ، وأى نسوة ، إثنين نساء البيوت الكبيرة ، فى الأسميات الصيفية فى مجموعات صغيرة ، وقد تلعفن بملاءاتهن وأخفين وجوههن داخلها يقصدن هذه البقعة الظليلة الرطبة شبه المبتلة عند الأشجار ، ويقصدن معها على المستوى الاستعارى للنص كل

غرائزه كما كان يفعل بعض كتاب الأجيال السابقة . ف رؤية الكاتب للواقع تنبش هنا شكل الكتابة وطريقة التعبير لأنها تمى أن للشكل فى العمل الأدبى محتواه ودوافعه ، وتسفر عن نفسها لا من خلال التعليقات المباشرة أو التكنهات المعرضة للخطأ ، وإنما من خلال نسجها لشبكة محكمة من العلاقات ، تتجاوز فيها المتناقضات بمنطق يكشف عن طبيعة الجدل الذى يتحكم فى حركة كل عنصر من عناصرها .

ولا تقتصر أهمية علاقات التجاور وما يتخلق عبرها من جدليات فعالة على البنية الداخلية لكل قصة من قصص هذه المجموعة الجميلة فحسب ، ولكنها تتجاوزها إلى عملية تنظيم القصص داخل المجموعة القصصية التى تحولت بحث إلى ما كان يدعو الراحل الكبير عبد الحكيم قاسم بـ «الديوان القصصى» الذى يتميز عن المجموعة القصصية بوحدة العالم ، ووحدة البنية ، ووحدة الرؤية ، ووحدة التأثير . والديوان القصصى تمير أبقى عن هذه البنية التى تنظم فى عقدها التضييد للمجموعة كلها ، ولكنها تسمح لكل قصة من قصصها بأن يكون لها استقلالها النصى الخاص . فإذا كانت المجموعة القصصية مفهوماً قديماً أثبت عن أن الكاتب يصدر القصص التى تترامك لديه عبر فترة زمنية معينة فى مجموعة مهاب وهنت الصلات بينها ، ومهما انعدمت أواصر العلاقات بين بنائها ورؤاها ، فإن الديوان على العكس من ذلك يحرص على إرهاف علاقات مفرداته القصصية بعضها ببعض ، وعلى لفت نظر القارئ إلى دور هذه العلاقات فى عملية توليد الدلالة فى الديوان كله وفى كل نص من نصوصه المستقلة على حدة ، وعلاقة الجدل الحلاق بين مفردات الديوان القصصى أكثر رهافة ولا مباشرة من تلك التى تولد فى الحلقات القصصية ، لأنها لا تعتمد على الصلة المباشرة التى تحلقها وحدة الشخصيات أو تواتر المكان وتتابع الحدث فى الحلقة القصصية . وإنما على جدل مجموعة من الخصائص والرؤى الكيفية المتغايرة التى تبض وحدتها وتكاملها على تغايرها ذلك . وفى هذا النوع من العلاقات تلعب كل مفردة من مفردات النص ، وكل استراتيجية من استراتيجيات القص ، دورها الكامل فى العمل كله ، بدءا من العناوين وحتى النهايات القصصية المتوتحة مرورا بكل التفاصيل والجزئيات الموحية والمثقلة المعانى والدلالات .

المضمرة ، وللهناية التي تنهى المشهد ولكنها تترك الحالة مفتوحة والامرار مفضوحة وعارية ، أن تقدم لنا لوحة ثرية بالتفاصيل والمعاني . كل لون فيها متقن بعناية فائقة ، وموزع تشكيليا على سطح اللوحة بانساق محسوب ، وأن تكشف لنا من خلال تشكيلات الكتل والأحجام في اللوحة عن الشهوات المحبطة والأشواق الحبيسة بحساسية شاعر لا يحتاج إلى التصريح اللفظ ، ويكتفى بالتلميح الرقيق وحده .

وهذا هو ما نجده في القصة التالية «البنت تغتسل» التي نجىء بعد «منحنى النهر» مباشرة وكأنا لتسجيل أول نامة في هذا العالم الراكد المتضجر معا بلوايح وصبوات مملدعة ولكنها صامتة ، ولتجسد أمامنا وعطش القصة السابقة نفسه ، الخالي من الحوار وكأننا أمام شريط سينمائي صامت ، أول فعل حسي مترع بالبراءة والاحتفال بالجنس في تألقه وفي اكتضائه بذاته وينطق الطهارة ، لا التطهر من ذنب أوجريزة ، وإنما الطهارة البريئة في ألقها الشهوى المغرى . ولا يفسد هذه الطهارة وهذا المشهد الشعري الجميل كله إلا الإحساس الدائم بأنها واقعة في قبضة مراقبة تربعص بها ، عين الرجل ذى الجلباب الداكن الذى تحرك من مبعثته داخل المصل ، وأزاح أوراق الشجرة بين فرعين صغيرين يحلر وخفة حتى إن العصفور المنكش تحت ورقة عريضة على أحد الفرعين لم يشعر به وظل في رقلته لم يتحرك . ويكشف لنا حرص القصة على تأكيد أن حركة الرجل كانت على درجة كبيرة من الهدوء ، حتى إنها لا تفس ، هن رغبته في إرهاف حلة التضاد بين حركة البنت المترعة بالحياة والعرامة وبين سلبية الرجل البادية والكاذبة معا . وهى سلبية كاذبة لأن عدم إحساس الطائر بها لم يمنع القصة من تسجيلها بهذه الدقة التي ترسم ملامح الرجل الغامض وطبيعة حركته . ولأننا سنعرف من بقية القصص أن الرجال في هذا العالم يترصبون بحركة النساء حتى يشمدها . فالقصة تريد أن تكمل بذلك دائرة التعارض بين الرجال والنساء التي أسست بعض ملاحظها في القصة السابقة . وزمن هذه القصة الجديدة هو الفجر . وغبشة التي لا تفتقر كثيرا من حيث درجة الإضاءة عن عتمة الغسق ، ولكنها تختلف عنها كلية من حيث ما نعد به من ضوء ساطع فاضح . أما الحدث فلا يزيد عن بنت خرجت في غبشة الفجر تغسل ملابسها في النهر وتغتسل به ، ربما عند

ما يقضى به الظل والابتلال والرطوبة من إجماعات حسية . يتلفن بظلالها بدلا من تلفنهم بالملاءات ، فقد نسون في ظلها الليل بعض تلك الملاءات أو لم تعدن تخرجن من انحسارها عنهن . وبسات الأذرع العارية العيلة المنغرية . وأخذن يتباحكن ويغنين ويثرن مرحهن الحليبين الأشجار ، فيتطير منه شرر غلب يكهرب الشبان الذين حلوا راحلهم عند الجسر يراقبون ما يجري عن بعد ، يرهفون السمع إلى أصداه الضحكات الرنانة ، ويتجاذبون أطراف الحديث ، بينما غفو عيونهم إلى أطراف الملاءات المنحصرة عن الأذرع البضة المنغرية . وتتسقط أذانهم نثار الكلمات التي تتطير مع النسيم . ثم تخرج طفلة من بين النساء وتسير رأسا إلى الجسر الذى يجلس عليه الشبان ، تقف لحظة أمامهم تحديق فيهم واحدا بعد الآخر ، في صمت ودون كلمة ، ولكنه صمت فعصيح جل معد لا يستطيع أحد من الشبان كسر طوقه الصارم ، ثم تستمر في طريقها حتى نهاية الجسر متجاوزة إياهم ، وفي طريق العودة كانت ترجع جريادون أن تلفت إليهم . ألم تبتك سرهم ؟ إذن فما عاد هناك مبرر لتكرار المواجهة .

لأن هذه القصة الخالية كلية من الحوار ، كلوحة صامتة ، تعتمد على التركيز الشديد والاقتصاد في التعبير ، وتأتى عن أى تزيد أو حشو . ويواصل الشبان الحديث ، ومراقبة النسوة حتى يعدن من نزتهن اليومية ، ويترفن في حوارى البلدة لكنهن في رحلتهم وتفرقهن ، وفي هذا الحوار الصامت الملى بالدلالات يبين وبين الشباب ، حوار لا تبادل فيه كلمة ؛ ولا حتى إيماءة ، ولكن طرفيه وإعيان معا به ومدركان لطيمته . وتبقى النساء في دائرة مراقبة مترصدة ما ، عين تسع مراقبتها كل شيء وترصد كل نامة ، نطل ملتبسة في هذا النص الأول أو متوحدة مع جماعة الشبان فيه ، ولكنها ستكشف بالتدرج عما تنطوى عليه من تربعص وشر في القصص التالية . هذا هو كل ما تقدمه لنا قصة العنوان . لكنها استطاعت من خلال مجموعة اختياراتها الحاذقة للمكان عند منحنى النهر حيث تتكايف الأشجار ، وللزمان في أمسيات الصيف التي يتبدد قيطها مع الأصيل ثم ترق النسائم فيها عند الغسق ، وللحالة التي تزحف فيها العتمة على الأشياء وتسربلها بحالة أقرب ما تكون إلى تلك التي تتتاب الشخصيات وهى تعج بلوايح الجسد والصبوات الحسية

أن بنت الدغيدى قد حلت ، واستمرت خلال مراسم الإعداد للقتل وتوافد ابنة الدغيدى : شاكرو وزيدان قلعين من القرى ، ثم عادت بالزمن مرة أخرى لتحكي لنا كيف تركا بيت أبيهما في العالم للماضى بعد أن قررا حرمانه من أجرتها . ولولدت إلى الحاضر من جديد لترسم لنا ملامح القتل وتنتهى بالجنة التي وضعت في جبال معلق أمام ابن الدغيدى الأصغر على حمار مضى به في الطريق للقضى إلى النهر . هذه الحركة البنولية في الزمن تتجارب مع الجدل السارى في كل ثأيا النص لتبلور لنا هذا الحلو الدائم والحبيب بين الحيلة والموت في هذا الواقع الرفي الخشن الذى يحكم قوانينه الصارمة على الجميع . ويرافق هذا الزمن القصصى في حركه البنولية زمن آخر واقى هو زمن يوم القتل الذى تبدأ القصة في صباحه وتنتهى بعد هبوط الليل /الموت على القرية برمتها لا على بنت الدغيدى وحدها . لأن مناه القصة كله ، ووصفها للقرية الفارغة عمدا وتواطؤا وتقصدا ، يصور لنا الموت كأنه موت القرية كلها لا موت ابنة الدغيدى وحدها . فجلجل بين الزمن القصصى الذى يتحرك بحرية بين الحاضر والاسترجاعات الزمنية للماضى ، والزمن الواقى الذى يزعج ويثدا على النص ، يأخذنا من الصباح حتى الليل وكأنه يتنقل بنا من الصباح الذى باغت أشعث الأولى البنت التى تغتسل كما باغت ابن العزب بنت الدغيدى وحدها فوق شجرة التوت وبلا لها حجرها به ، حتى زمن الموت /القتل /الليل .

ونجى قصة « الجوال السائم » بعد ذلك يدايتها قرب الفجر ، وكأننا في تنام زمنى عسوب ، لتكشف لنا عن مآل هذا الجوال المعلق الذى وضعه أبناء الدغيدى الكبار على ظهر الحمار أمام أخيه الأصغر ودفعوا به في طريق النهر ، فالصير الذى تقدمه القصة لهذا الجوال للمخلق هو مصير كل الأجيال المغلفة المشابهة التى تتكب أصحابها ، بوعى أو بدون وعى ، جادة الصواب الرفي الصادم . إذ يخرج درويش الطبال قرب الفجر من البيت قاصدا بوابة الهويس ، تتبعه امرأته الفضولية حاملة الفانوس الذى سيرقى ضوءه الواهن على الكثر عما تعرفه في عالم هذه الحلقة القصصية حتى الآن ، فهو العامل المكلف بالبوابة ويؤزالة كل ما يطوف أمامها من جث الدواب النافقة في معظم الأحيان ، ومن أجولة الجث النسائية المتولة

المنحني نفسه الذى تتجمع عنده النسوة في الأمسى . لكن هذا الحدث البالغ البساطة يتحول تحت وقع معالجة البساطى الشعرية الحاذقة إلى احتفال يبيع بالجسد الباهر اللثاق في غشة الضوء . احتفال لا يدوم لأن إطلالة أول شعاع للشمس تباهته وتنهك طهارته التى استباحها العين للمراقبة وهتكت حرمتها بتلصصها ومراءاتها من خلف حائط المصلى ، وتحفها وراء مسوح ووع مفترض كاذبة .

وما إن تنتقل للقصة الثالثة وللموت وقت حتى يتغير هذا المشهد الصامت للمعم بالتوتر والجدل الذى وان على القصصين السابقين ، إذ يتغير فيها إيقاع النص ومنهجه ، وكأن فعل الاغتسال الذى قلتمته القصة السابقة ، بما فيه من احتفاء البنت بجسدها الجميل التى تسجل ارتعاشات الماء حركته الرجرجة ، قدمه للفعل الأكبر الذى اقترفته ابنة الدغيدى في هذه القصة ، وأدى إلى حلها . وكان الحركة للمراية التى انتهكت براهما باختلاصها للنظر لما حرم عليها هي المقدمة لفعل هنك عرض بنت الدغيدى اللامسة في هذه القصة . فلنا في وللموت وقت ، أمام مشهد مثبت في لحظف زمنية واحدة ، كأنه مرسوم على مرآة لوحة زائخة بالألوان ، ولكننا إزاء فعل ينتج في الزمن ويسرد علينا تاريخه ، وتبقى القصة هذا الفعل بمنطق جلد أيجاذ تسرى قوانينه في كل ثأيا النص ، بدءا من تسمية كل الشخصيات في القصة (خليل وابنه سالم والدغيدى وأبنائه الثلاثة عبد السلام وشاكرو وزيدان وسملية الدالية) ما عدا الشخصيتين الأساسيتين : بنت الدغيدى ذات الأربع عشرة ريعا ، والفاعل المجهول بها الذى ملأ لها حجرها بالموت الفعل والاستعارى معا . كأن حرمانها من الاسم حكم مسبق بموتها المرتقب : موت بنت الدغيدى وموت ابن العزب الغرب متجسدا في بولته الحرام معا ليلحق الجدل بين المسمى والمحروم من الاسم في النص أول ملامح الجدل بين الحيلة والموت في النص والواقع معا . وحتى خلقها لهذا الجدل الثرى بين الإيدان بموت البنت ، وبعت الحوية في موت حيلة خليل البقال وامراته ، وفي شبكة العلاقات المتخثرة بين أبناء الدغيدى أنفسهم ، مروروا بجلد الزمن الذى تتسج عبره القصة تفاصيل الحدث وقد بلدته من قرب النهاية المتوقعة والمتربة ، ثم عادت إلى لحظة اكتشاف خليل وعبد السلام معا

في بعضها الآخر . والقصة كما يقول لنا العنوان هي قصة « الجوال العائم » ، ولذلك فإنه لن يخرج من أمام البوابة حيرا نافقة ، وإنما جوالا عاثما تريد زوجته أن ترى المدفونة فيه وهي تؤكد « أشوفها بلدرويش .. أشوفها .. دي م البلد .. والنبي من بلدنا » (ص ٢٦) . والقصة التي تعتمد الاقتصاد والتركيز منها تكفي هذا التأكيد الافتراضي وحده ، لأنه يكفي للربط بين تلك الفتاة الحبل التي لا تكشف القصة عن هويتها ، وبين بطله القصة السابقة . بل إن القصة تؤكد لنا كذلك ، وهو أمر له دلالة في عالم هذه الحلقة القصصية ، أن الأجولة السائمة تنطوي ذاتها وأبدا على جثث لمداري حبلوات . ولا تذكر أن ثمة مرة كان بالبطة رجل ، وهو أمر بالغ الدلالة على هم النصوص الأساسي كلها : وهو المرة/ الضحية الرقيقة .

أما الرجل ، فإنه يلعب دور القاتل الغامض الغريب . إذ يطل على أفق هذه القصة من جليد صاحب العينين المراقبتين الرائد في المصلح المشيد على حافة النهر واللى وأبناءه في البيت تغتسل « ليؤكد لنا النص أننا داخل إطار حلقة قصصية تتابع فيها القصص وتتربط وتتفاعل في آن ، لكنه لا يقرب هذه المرة فتاة تمرى تغسل ملابسها وتستحم في النهر ، وإنما يتابع انتشار الجلبة من النهر عند المويس بعد أن نالت عقابها الرادع ، وإذا كانت « البنت تغتسل » قد أثرت أن تبقى هوية العين المراقبة في دائرة الالتباس والغموض حتى تشحنها بدلالات وإيماءات متعددة ، فإنها عمدت هنا إلى الكشف عن هوية صاحب العين المراقبة ، وربطها بفعل القتل ، وشحنها بالزيد من الاستراتيجيات الغامضة والشر . وعلاوة على ذلك حرصت القصة على أن تربط لنا بين الرجل/ المراقب/ القاتل ورجلين آخرين في هذه القصة تربطه بها علاقة تواطؤ من نوع غريب ، أولها درويش الموكل ببوابة المويس ، والثاني العمدة المخول باتخاذ إجراءات الدفن على مضض . لأن الرجال الثلاثة يتصرفون في هذه القصة وكان ثمة عصا مايسرو غامضة توجههم جميعا ، أو كان بينهم نوعا من الاتفاق غير المتفق عليه ، وهذا النوع من الاتفاق هو أكثر الاتفاقات صرامة وقوة .

فدرويش لا يحتاج أن يشرح له الرجل الغريب ، والمفترض أنه لا يعرفه ولم يره من قبل ، سبب نقره بطرف عصا على شبك

وقد رأت أستاذتنا الدكتوراة لطيفة الزيت أن هذه القصص الأربع تشكل رواية قصيرة^(٢٠) ، واكتفت في تناولها للمجموعة بقراءتها المرحفة لهذه القصص وتأكيد « أنها تنفرد بوضع مميز من حيث إنها تتلوج في وحدة تمهلها أقرب ما تكون لرواية قصيرة ، جليدة كل الجلبة في أكثر من اتجاه ، وجيلة من حيث ترمي بلحسات الفرشاة لسه بدلمسة ، قصة بعد قصة ، الجو القاهر السائد في البلدة في منحنى النهر ، وخاصة بين الجنسين . وشيء ما طازج وجديد في لحسات الفرشاة ، وشيء ما رهيح حين تتجمع اللحسات »^(٢١) . ومع أنني اتفق مع الدكتوراة لطيفة في قراءتها الحساسة المدهشة لهذه القصص الأوبع كما يتبين من قراءتي لها ، وأعتقد أن كشفها للمجدل السار في القصص الأربع بين التعميم والتخصيص وإغلاق الحلقة بالتعميم من جليد بعد بدئها به يرهف من قراءتنا للقصص ويعمق وعينا بطبيعة القهر الساري تحت جلد المشهد كله ، إلا أنني أستمحيها العثر في الخلاف معها حول اعتبار

ضرياته التي تلمى أنفها ، وتعد له الطعام ، وتقدم له الجوزة بعد أن تشعلها ، وتسهر على راحته . وها نحن نسمعها في القصة تترغ بصوت واهن أقرب ما يكون إلى إرزام الناقة دون أن تفتح فاه . فيصحو على رغاتها ويتناول وجبته من لحم الجمال ، ومن لحمها الحى الأسير المحروم الناشف كلعن الجمال ، فالقصة على المستوى الاستعارى للدلالة هي قصة أكل بائع الجمال لروح هذه المرأة الرقيقة وإجهازه على قصة الحب العذبة التي عاشتها مع رفيق صباها الذي كان يملأها بالقبلاط . ومع أن رفيق الصبا قد عاد ، وما كانت تظن أنه سيعود ، إلا أن عودته قد جاءت فيها يبدو بعد فوات الأوان ، وبعد أن بدأ أن الحب القديم ناء وسحق ، وبعد أن أكل بائع الجمال بالفعل لحم جملة الصغير : لحم المرأة التي يدعروها « يا جملى » وروحها .

ومع أن الحبيب يلاحظ عندما يدخل إليها أن وجهها « قد استطال قليلا ، وشفتاها مستخفان » (ص ٣٤) ، ولا يقول لنا النص كشفى ناقة ، فإنه لا يكشف الحقيقة المروعة إلا على جرعات يبدو فيها الحدث كأنه يلدور تحت وقع سلطة منوم سلب الجميع إرادتهم وقدرتهم على الفعل أو الاحتجاج . فعندما تستغرق الحبيبة في عملية الاحتفاء بزوجها ورعايته بدلا من الاحتفال بحبيبتها الذي كانت تنتظره يسمعها وقد « أصدرت صوتا أشبه بصوت جملى صغير تائه » (ص ٣٨) ، وعندما ترفع زوجها العليل من على الأرض لترقده في فراشه « بدا مخلوب الظهر . وكانت حليته على شكل هرمى وقد صنعت ثوبا واسعا في الفنايلة الداخلية وبرزت منه ملساء داكنة اللون » (ص ٤) ، ولا يقول لنا النص بالطبع كسانا الجملى . وبدلا من أن تلغظ المرأة إلى الحبيب العائد نراها وقد استوعبت كلية في طقس الدوران في فلك بائع الجمال الذى أحالها إلى جملى ناشف اللحم والروح ، وأجهز على المرأة القديسة الرقيقة فيها ، فانصرف عنها الحبيب ، تاركا إياها في فتحة الباب وهي في وضع أقرب إلى وضع ناقة بركت أمام بيتها : « كانت لا تزال في جلستها بفتح الباب ، ورأسها فوق ركبتيها المضمومتين » (ص ٤٢) . هكذا يقدم لنا البساطى قصة الحب القديسة وقد تحولت إلى كايوس يستوعب الحبيب ويشركه في عملية الاعتناء ببائع الجمال . لا يتبقى منها إلا أصداء ذكريات واهنة ،

هذه القصص رواية قصيرة ، والاكتفاء باعتبارها جزءا من حلقة قصصية أوسع . وهذا هو الذى دفعها إلى إغلاق دائرة الجدل، بين التعميم والتخصيص فيها ، التي بدأت بالتعميم في القصة الأولى ثم اتجهت تدريجيا نحو مزيد من التخصيص في القصتين التاليتين ، وانتهت بالتعميم من جديد في القصة الرابعة . لكن هذا الجدل استمر بعد ذلك في المجموعة ، إذ جنح للتخصيص ثم عاد للتعميم ورجع ثانية للتخصيص في عدد من الدورات المتراكبة التي تؤكد الدورة والطبيعة البندولية للبنية القصصية عنده معا . ويبدو أن اعتبار هذه القصص رواية قصيرة هو الذى قصر قراءة الذكورة لطيفة عليها وحدها ، ودفعها إلى إغفال بقية قصص الحلقة القصصية الجميلة . وفى هذا ما فيه من الظلم لبقية القصص التي تطوى على الكثير من الترجيعات النغمية للحن القهر ودراما الصراع بين الرجال والنساء في عالم هذا الريف الخائى الجميل . فبقية قصص الحلقة تكتسب الكثير من جدل علاقتها مع هذه القصص الأربع ، وتواصل العزف على لحنها الرئيسى بين رجال القرية ونسائها .

(٤) تراكب الدورات وبندولية الحلقة القصصية

إذ تدخل لعبة الرجال والنساء مرحلة جديدة في « بائع الجمال » تكشف لنا عن بعد آخر من أبعاد هذا الاتفاق الصارم غير المتفق عليه بين الرجال ، الذى يحكم سيطرته على طرفي العلاقة معا . لأننا هنا بإزاء قصة مثلث الحيانة الزوجية التقليدى : بائع الجمال الذى أقعده المرض وزوجه وعاشقها منذ أيام صباها الأولى وقد جاء الآن بعد أن أقعده المرض الزوج . ولكن المعالجة القصصية الخائفة أحالت هذا الموضوع التقليدى إلى شىء آخر ، إلى قصيدة عن حب قديم لا يريد أن يسيل ، ولا يمكن له أن يتجبد ، وكيف لحب قديم أن يتجدد ؟ وفى الوقت نفسه إلى كايوس يسيطر فيه بائع الجمال المهيض على المشهد والواقع برمت كما يسيطر الموت والقهر على مناخ القصص الأربع السابقة . إنه لا يأكل إلا لحم الجمال كما تقول لنا القصة التي لا تطوى على شىء عجائ أو معلومات ملقاة على عواهنها ، وقد أحال زوجها . التي تقول لنا شىء من المباهلة إنه يناديا بـ « يا جملى » إلى جملى طبع صبور ، تتحمل

ستوات ، وانسدت في وجهه عمليات تطهير الجسد اللعوية بعد أن كتبت الكراكات عن للجبيء . إن إبطاها عليه ليس إلا تشبهاً بآخر فرصة لها للتحقق الجسدي في عالم القرية السلى يحاصرهما من كل صوب . لكن الرجل الذي قلما يفهم المرأة في هذا العالم الريفي المغلق يطمعها بعنف ويفر هارباً . فأى عوفة تلك ولئى فرار ؟ صحيح أنه صرح لها في الماضي الجميل « من يعرفك لا ينسك » (ص ٥٠) ، ولكن هل عرفها حقاً ؟ إن بناء القصة الذى يعتمد على الحركة البندولية في الزمن ، في محاولة لاقتناص لحظات سعادة هلوية أفلتت من بين الأصابع مع كثر الأيام ، يؤكد لنا مرة أخرى استحالة استعادة الماضي الذى كان ، كما يؤكد لنا هرب عبد التواب صعوبة أن يعرف الرجل المرأة حقاً في هذا العالم المحكوم بالقهر . وتظل أم عمدة بجسدها الشامخ الجميل وكيميها الحمراروين النظيفين ومشيتهما التياحة جل الجسر ، واستغلالها للمادى الذى وفره لها البيت والفدان ونصف اللذان ورثتها عن زوجها نمطاً استثنائياً في عالم هذه الحلقة القصصية ، نمطاً فريداً واستثنائياً بين النساء والأرامل منهن على وجه أخص .

وفي القصة التالية « الأرامل » نتعرف حال الأرامل حقاً ، هؤلاء النسوة اللواتي تركن بلا رجال وهن يتخطىن ضائعات ، بعد أن تلقين لكمة غياب الرجل القاسية . وحتى تعمق القصة إحساس قارئها بهذا الضياع ، فإنها تخرج بالحدث لأول مرة من فضاء القرية الأليف إلى متاحة المدينة الموحشة وتقيم نوعاً من الجدل أو التوازي بين تخبط الأرامل بين نوافذ الصرف في فناء المصلحة الحكومية التي يصرفن منها معاشاتهن ، و تخبط المستول عن تنظيم صرف المعاشات في هذه المصلحة بين عجزه عن فهمهن ، وقناعته بأنه قد أدى واجبه نموهن بالكامل . لكن القصة التي تقيم هذا التماثل بين حالة الرجل ووضع الأرامل ، تقيم تعلقاً موازياً بين الرجل وبين إحدى الأرامل اللواتي واجهته بشيء من الحدة الكئيبة والصرامة المدحورة ، وعجز عن فهم حيرتها أمام تلك اللوائح التي تفرض عليها أن تنتظر حتى الشهر القادم ، بالرغم من أنها أكملت كل الأوراق المطلوبة لصرف معاشها . هذه اللوائح التي لا تفهم أن لديها طفلة في الثانية من عمرها عليها إعالتها بعد أن انفجر لغم في زوجها الشاب أثناء تأدية واجبه . إن الرجل في هذه القصة ،

ومسخ امرأة كانت يومياً ممتعة بالحياة ، ولكن يافع الجمال الغريب أحلاماً إلى جبل معقور .

وكان من الطبيعي إذن أن تعض المعقورة الرجل في « عوده » بعد أن تحولت إلى نافذة باركة في فتحة الباب في القصة السابقة . وإن جاءت العضة هنا من نوع فريد وغريب معاً ، فللمرة في عالم هذه الحلقة القصصية للحكمة لا يصدر عنها الشر أبداً ، وإن تصور الرجل عكس ذلك فلنأى لا تكون على وعى بأنها مصدره . فأم عمدة التي ترملت مرتين لم تقصد إيذاء الرئيس عبد التواب ، ولكنها أرادت دفع غائلة الموت عنها ، فقد حكمت عليها القرية أن تعيش للموت وهي لا تزال على قيد الحياة ، فإما كان منها إلا أن تمردت على أعرافها وتقاليدها وانتهكت شرفها ونفاقها الاجتماعي الكاذب . وواصلت الاعتناء بجمالها والتبخر على شاطئ النهر وبذلك نفسها طواعية لرئيس الكراكات الغريب السلى يأتي لتطهير النهر كل عام ، لتطهير الجسد الذي تراكمت عليه أنران الحياة وآثار الحرمان . لكنها تمتع نفسها عن أهل البلد وتعامل رجالها الطامعين في جسدها بلا زواج بصرامة واحتقار . تعرف قصتها مع أحد رجال القرية . ظل يطورها ، ويتنظرها في غلدها ورواحها ، ويدق بابها في الليل ، ولما قالت له تزوجني أولاً أعرب عن رغبته في أن ينال وطره منها أولاً فطردته . وفي يوم من أيام السوق انهال عليها ضرباً وهو يعايرها بعلاقتها برجال الكراكات ، ولكنه لم تتراجع ولم تهوب من مواجهته وه ظلت عيناه في الأرض والعرق يسيل على وجهه » (ص ٤٦) . إننا هنا في مواجهة امرأة من نوع مغاير لنساء القرية اللواتي تعرفنا نماذج عديدة منهن . امرأة تتخطى الحدود بحسب بعد أن عقرها الحظ المائر فترملت مرتين وهي لا تزال في شرح الشباب . تريد أن تحصل لجسدها على بعض حقه ، ولكنها لا تريد أن يكون الثمن فادحاً كذلك الذي دفعته بقية النساء في نصوص هذه الحلقة القصصية .

ولما يعود إليها عبد التواب ، آخر رئيس للكراكات بعد أن كفوا عن تطهير النهر ، والوحيد الذي عاد إليها لأن « الآخرين لم يعودوا مثله ، وربما أيضاً لم يفكسروا في الأمر مثله » (ص ٤٧) ، تطبق عليه في شبق من عانى من الحرمان خمس

وكان الساعلي أراد أن يعلق في فضاء حلقة القصصية لوحة تأثيرية للدجاجة مزودة أجنحة لا تقل غرابة وإثراء عن بقية اللوحات التي رسمها .

وهل شمة لوحة أكثر ملائمة للتعلق في هذه الفضاء الرفيعة في مصر الثمانيات من لوحة دجاجة أمريكية غريبة الأطوار ، بعد أن ملا الدجاج الأمريكي وغرابة الأطوار الأمريكية علينا حياتنا بلا استئذان ، لوحة تؤكد وجود هذا العنصر الأمريكي الغريب في الواقع المصري ، وتؤكد في الوقت نفسه تنافره معه وحاجته إلى بنية قصصية مخيرة لاستيعابه أو التعبير عنه ، كما أن تعليق هذه اللوحة الأمريكية المصدر غريبة الألوان في عالم الساعلي الذي يدور كلية في القرية المصرية ، يشير من طرف خفي إلى عناصر الغزو الأمريكي الذي وصل إلى قلب القرية المصرية . ليس فقط في صورة الدجاج الأمريكي بأطواره الغريبة ، ولكن أيضا من خلال هذا المطلق المقلوب الذي يريد ، كدجاجة القصة ، أن يتبنى قسرا ما يستعصى على التنبؤ ، وما لا يقبله منطق الطبيعة ، كما أن اختلاف البنية القصصية يسجل من طرف خفي أيضا رؤية الكاتب للاختلاف الأعمق بين تلك العناصر الأمريكية الغريبة والعناصر المصرية الأصلية ، ويؤكد أن استحالة التوحيد بينهما نصيا هي علامة استحالة التوحيد بينهما واقعيا وفكريا . لذلك ، فإن اختلاف بنية هذا النص القصصى عن بقية نصوص المجموعة ليست أمرا اعتباطيا ، ولكنها وجه من وجوه الجدل المستمر بين المبني والمبنى في هذا العمل القصصى الجميل ، وأداة من أدوات القاص المراوغة في إيلاخ القارئ رسالته وبلورة رؤيته . كما أن لجوء أمثلة « الدجاجة » إلى نوع من المبالغة الساخرة يتوخى إبراز عنصرى المبالغة والسخرية في الموقف الذي يرمى إليه من ناحية ، في الوقت الذي يشير فيه مصير الدجاجة المسأولى إلى نبوة الكاتب عن مصير هذا الغزو الأمريكى الغريب من ناحية أخرى .

(٥) رجال الحلقة والتوقعات المجهضة

وإذا انتقلنا للقصة التالية « حلم الحلاق » عدنا من جديد إلى عالم القرية المصرية البسيط وإلى منطق اللوحة الثرية المترعة

حامي اللوائح وحارسها والفخور بدقتها وتنظيمها ، مثله في ذلك مثل رجال النصوص الأخرى في المجموعة الذين يحرسون على حماية اللوائح والتقاليد ، ويقتنون تنظيلا لها ، لا يدرك أنه بمصنف مثلهم بالنساء ، فللفق ينوب عنه عن الإنسان ، بل مكتسب أهمية أشد منه ألا يشعر بالفخر الشديد لدقة تنظيمه للملفات؟ وعندما يواجه المرأة في حوش المصلحة ويحاول أن ويبدو لامباليا كما حدثه « (ص ٥٨) قتمسك بتلابيه وتلطمه ، لا يحاول أن يفهم المرأة ولا سر غضبها وإنما يعود إلى الملف ، ويهرب عن دهشته عندما يجد الأخطاء به . فاستيفاء الأوراق في الملف ، وإخطار صاحبها بمعد الصرف هو كل شيء عنده ، أما معاناة تلك الأمثلة التي تركت بلا عائل يعد موت زوجها الشاب فليس لديه أدنى استعداد لفهمها .

والعجز عن الفهم هو موضوع أمثلة هذه الحلقة الرمزية « الدجاجة » التي أريك الساعلي عددا من تقاده عندما أشار ، التزاما منه بالأمانة في زمن أصبحت الأمانة فيه من قيم الماضي العتيقة ، أو تبريرا لخروجه فيها عن منهجه السردى في التعبير المهادى المباشر ، بأنه أخذها عن كاتب أمريكي لوردها مفرقة في رواية له . وليس معها هنا مصدر هذا النص ، ولا الجدل الذى أثاره حوله بعض من تناولوا المجموعة ، بقدر مدى اتساقه مع عالم المجموعة/ الحلقة القصصية ودوره في إثراء عالم المبنى فيها . قصة « الدجاجة » التى تنتمى إلى نوع الأمثلة الرمزية allegory أكثر من انتمائها إلى عالم القصة القصيرة المكثفة عند الساعلي تشترك في كثير من الخصائص التعبيرية مع بقية نصوص هذه الحلقة القصصية ، حيث توشك هذه « الدجاجة » في مستوى من مستويات المبنى في النص أن تكون قرينة الأمثلة/ المرأة التى تركت مع وحيدتها الطفلة بلا عائل ولا مال ، تماما كتلك الدجاجة التى أصابها الجبل عندما فقت بضرة بعد أن رقدت عليها بعد طول حرمان من الأفراخ ، خبل من نوع ذلك الذى بدت به الأمثلة العصبية التى تمردت على سلطة المدير ولكمته في القصة السابقة وهى تتخطى عاجزة عن الفعل ، وعاجزة عن الاندماج في تيار الحياة المحيط بها ، وفيها أيضا نوع من التعبير الاستعارى عن حالة القهر السارى في كل تفاصيل المجموعة ، وعن استحالة تحقق المطالب البسيطة والمشروعة . وفيها كذلك الكثير من سمات القصة/ اللوحة ،

وينصرف أثناء الليل . ويرفض شكوكها وتوقعها الدائم للشر ، وتزرى هي بسلوكة اللئى أدى إلى مقاطعة ابنه له ، وترفض أمينة الاحتفاء بالغريب أو إعداد الطعام أو الشاى له ، بل تشكك في جداته بالضيفة والبقاء في البيت ؛ فهو ليس أكثر من لص عترفت في نظرها . ويدرك الغريب من خلال سلوك أمينة الشاذ واعتلائها الشباك والتحديث فيه أن في الأمر ما يريب ، فيمتنع عن الأكل ، ويدلو أنه امتنع عن النوم أيضا ، لأن الخلاق لا يجهده في الصباح ولا يجد أثرا لنومه في الفراش أو لتناوله لشيء من الطعام الذى تركه له . ولا يتمم القصة بإخبارنا بما حدث له ، وإنما تعتمد إثارة ربيتنا من خلال روايتها لموقف الزوجة الغريب ، ولتلك اللفة الكبيرة الغامضة التى تحملها تحت إبطها . أمى حقبة الغريب التى أثارت فضولها ؟ وإن كانت كذلك ، فكيف حصلت عليها ؟ أم أنها شيء آخر ؟ أمى لفة ملابسها التى أخذتها إيلذانا بهجرنا للخلاق بعد أن فاض بها الكيل ؟ لا تصرح لنا القصة بشيء في هذا المجال . ويبقى الخلاق وحيدا في نهاية القصة ، وقد ازدادت وحدته عما كانت في بدايتها وبلغت حد اليم ، ولم يعد لديه حتى من يفضى إليه بوجدته ومهمه ، فحلاق القصة الذى يأخذ بيده زمام المبادأة في القص ، ويروى لنا كل شيء بضمير المتكلم ، في شلوذ ملحوظ عن منطق القص عند البساطى ، هو النموذج الرجالي الاستثنائي في عالم هذه المجموعة التى يسيطر رجالها على الواقع وعمل العالم القصصى معا ، يتسم بقدر كبير من الرهافة وفقدان السيطرة في الوقت نفسه على الواقع وعلى حياته الشخصية معا ، ولا يماثله في هذا إلا سالم أفندى بطل القصة الأخيرة في هذه الحلقة القصصية .

وتقدم لنا القصة التالية « ابن البلدة » نموذجا مناقضا لحالة الوحدة وفقدان السيطرة وإن حقق هذا النموذج مناقضته من خلال نوع من التناقض الظاهرى الكاذب . وتختار له هذه المرة واحدا من الذين أحكموا سيطرتهم على القرية برمتها ، وامتد نطاق سيطرته إلى القرى والمدن المجاورة كذلك . وتروى لنا القصة بسردها الهادئ المحايد ظاهريا المتقنى بعناية بالغة كيف أحكم « العيسوى » قبضته على البلدة وسيطر على عصب الحياة التجارية والمالية فيها بـدكان القماش والخردوات ، ثم بـدكان البقالة ، وشافر الخشب ومواد البناء ، وكيف استحوطت دفاتره

بالإنجازات والمعاني ، بالرغم من اقتصادها التعبيري المركز لكن هذه العودة تنطوى على نقلة أرادته الحلقة القصصية إبرازها بتغيير منطق السرد ، ورواية القصة لأول مرة بضمير المتكلم ، لأن هذا التغيير يستهدف إبراز الثقة من النساء إلى الرجال في عالم النص ، ولذلك كان ضروريا أن تلتف الحلقة نظرنا إليه بتغيير المنطق السردى نفسه ، وتؤكد هذه القصة الجميلة تلك الخاصية التى تشجع في المجموعة كلها ، وهى خلق مناخ مشحون بالتوقعات ، ثم تمحاش الإشباع التقليدى له أو المضى به في طريق سرد التتابع المنطقى المألوف . وكلما مرت القصة في منعرج يتوقع عنده القارئ إشباع بعض التوقعات التى أثارتها من قبل تطرح عليه القصة بدلا من ذلك توقعات جديدة غير متوقعة . وه حلم الخلاق « نموذج جيد لنهج نصب الشراك التقليدية للقارئ وتركها مشرعة دون إيقاع الشخصيات في حائلها ، وكان القاص هنا يريد أن يزيد من فاعلية القارئ الذى اعتاد الاستئناس إلى الكسل العقل ، واستمرأ قيام الكاتب بكل شيء نياية عنه ، فالعلاقة بين الخلاق والغريب في هذه القصة ، التى يعونها الكاتب بـ« حلم الخلاق » وكأنه يرين بالعنوان الشك على كثير مما حدث أو توهمنا أنه حدث فيها ، هى علاقة فيها شيء من البعد الفلسفى للأمعقول . إذ تذكرنا ببعض ملامح العلاقة بين فلاديمير وسترايجون في (فى انتظار جورد) . ولأن الغريب في القصة لا يتحدث أبدا ، فإن الراوى/ الخلاق فيها يروى لنا بضمير المتكلم ، على خلاف بقية قصص المجموعة الروية بضمير الغائب ، ويواصل حديثه أو بالأحرى إفصاهه للضرب عن همومه مع ابنة الذى تركهم ولم يعد يزورهم ، والذى يقلقه عليه إسرافه في العمل كل يوم حتى منتصف الليل واعتلال صحته من شدة الإرهاق ، وشحوب وجهه .

والغريب في هذه القصة لا يتلفع بالصمت وحله ، ولكن بالغموض كذلك ، إذ يمتحن حقبة صغيرة من الحشب تثير رية « أمينة » زوجة الخلاق وتريد أن تعرف سرها . لكن الخلاق الذى لم يتبادل كلمة واحدة مع الغريب ، ومع ذلك أتى به لينام في بيته ، لا يستطيع أن يجيب زوجة عن استفسارها عن الحقبة ، فتواصل إثارة ويشته مقترحة أنه سيسرق الحماز

القوى في الموقف ، تقدم لنا كريشندو المواجهة : وكان الولد ينظر إليه في شراسة من فوق أكتاف الناس . كان في العشرين ويلبس جلباباً مفتوح الصدر ، ويضع قبعا تحت إبطه . ورأى العيسوي القيقب يزنق ، وحين أوشك أن يهوى إلى الأرض أعاده الولد إلى تحت إبطه . وزفر العيسوي وسكت^(٨٧) . هذا الوصف المركز عن الولد يصوره المفتوح ، بالرغم من أن أباه مجرد قهوجي بسيط في القرية ، وعن تعلق نظر العيسوي ببقائه وغضبه عندما رفض الولد أن يعتذر له برغم إلحاح الآخرين عليه ليفعل ذلك ، وصف عمل بالدلالات ؛ تشي حركة القيقب فيه بحركة المواجهة وتتبا بما مستر عن الأحداث دون أن تفصح عن وشايتها المروعة . لأنه ما إن يرفض الولد الاعتذار له ؛ بل يصعد المواجهة معه قاتلا في هدوء قاتل وهو يستهجن فكرة الاعتذار واعتذر لمن ؟ له ؟ عدو الله^(٨٨) حتى يندفع العيسوي خارجا ويلطم أباه القهوجي على وجهه ، وكان نظرة العيسوي للمعلقة بقيقاب الولد كانت المقدمة لتجاوز الولد إلى « قيقابه » أو إلى أبيه الذي استطاع أن يفتأ به عنف الموقف ، دون أن يتصاعد به إلى مواجهة حققة .

وتنتهي القصة بمقطع إخباري مطول يستهلف إبلاغنا بطريقته للمواجهة بما أسفرت عنه هذه المواجهة التي لم تتحقق ، وإن حققت بالتضاد إنجازها ، يمكن لنا كيف غضب العيسوي يوما يليه ثم زال غضبه ، وكيف تناسى الجميع الموقف « وفي النهاية من يتم بما يقوله ابن القهوجي »^(٨٩) ، ثم يتحول السرد إلى التقرير الإجمالي الذي يلخص لنا ما فعله العيسوي بعد ذلك من شرائه لخطور ، وإسكاته بمصا ذات تنوعات كأنها صولجان زائف ما ، ثم شرائه لشارع كامل بما عليه من بيوت قديمة أخلاها وهنما بدعوى أنها « تشوه منظر البلدة » . وتتوقف القصة عند المهدم ، وتنتج عن إكمال الجملة بالنتيجة المتوقعة من أنه أحاد بناما ما بنى مكانها شيئا آخر . لأن القصة تنتم بإبراز الجانب المهدم في نشاط العيسوي من خلال تركيزها الظاهري على أعماله التي تنخر حياة القرية كالسوس : بل إن فقرتها الإخبارية الأخيرة التي أعقبت هزيمته في المواجهة تتعمد إبراز أثر هذه الهزيمة الظاهرية بالمفارقة ، فالمفارقة من أدوات هذا القصص الفعالة ، وكأنها تكشف لنا عن كيفية مساهمة المعارضة الدينية المتمثلة في هذا الولد الغر لسلطة العيسوي

التي يقيد بها ديون القرويين وما يقرضه لهم من قروش في أيام السوق إلى شرك لا يستطيع القرويون الانفلات منها ، كما استحال الظرف الذي يضم ما أخذه عليهم من كمبيالات إلى أذرع أخطبوطية تربط مصادر القرية وعصايلها به ، وتقبض على الجميع كالقليد الذي لا فكاك منه ، وكيف تغد أسراب الدواب والعربات محملة بركائب المحصول إلى البيت في موسم الحصاد : موسم السداد واستثناء الثمن ، الذي نترك مدى فداخته حينما نعرف أن الفلاحين « كانوا يبيعونه أيضا ما تبقى من المحصول بعد السداد ، وقد يعودون له بعد أيام ليشتروا بما باعوه له من الغلال . غير أن هذه أحوال الدنيا » (ص ٨٦) . بهذه الطريقة المراوغة المشحونة بالسخرية الباطنية المهادنة تكشف لنا القصة دون أي تحمل عن بطلها أو التعامل معه بأي شكل تبسلي مدى نجاحه في إحكام قبضة دفاقره وكمبيالاته على الفلاحين ، فهله - كما تقول لنا القصة بطريقها الخفية الساخرة والداللة - أحوال الدنيا - وهو أيضا تاجر ولا بد له أن يعيش ، ويكفي أن يجلده عندما يريدون »

وما إن تكتمل تفاصيل سيطرة العيسوي الجهنمية على حياة القرية الاقتصادية ، حتى تلقى القلمة بقتلتها الزمنية عليه . عندما يلفظ ولد من شباب القرية يدرس في المدينة ويأتي البلدة أيام الخميس بكلمة « ربا » أمامه : « التفت عم عيسوي نحو الصوت . ورأى عينين متوهجتين بالغضب . وخفض بصره . كان وجهه شاحبا ، ويداه ترتعشان ، وزفر خفيفا ، ووضع السبحة في جيبيه » (ص ٨٦) . هكذا تقدم لنا القصة بهلوه بالغ ، ولكنه قاتل ، وقع اللطمه على العيسوي في يده الأمر ، وطبيعة المواجهة التي تنطوي طريقة تسجيلها على بنتها العميقة التي يتظاهر منها الشرر ، وتوضع فيها السبحة في الجلب . ألا يكفي ما يبدو من تعاليمها في كلمات الولد ؟ أظن لا ، لأن القصة تريد أن تربط تحدى الولد ، واختفاء السبحة ، بمראה العين المترصدة التي كانت تتخفى في المصل وراء مسوح ورج كاذبة في القصة الثانية من الحلقة ، ولهذا لزم التكرار لأن الشقة قد بعدت بين الحلقات . ويعد أن يناول الكثيرون بمنطق المحاصرين تخفيف وطأة الصدمة على العيسوي في مقطع مشحون بالجميل الحواري الدالة التي يستلهم فيها البساطي كليسيهات التخاطب اليومي للكشف عن شبكة علاقات

هذا الحظ العاثر في طريقه بامرأة عاقر يحرمه من الأبناء . ولكنه يأبى أن يطلقها ويحاول أن يتسلل لها الأعذار ، يل يوطن نفسه على اعتياد فضائلها البسيطة ، ويتغلب على حظه العاثر معها بالانحراط في الشراب .

لكن الانحراط في الشراب فيها مقدم لا عل أنه طقس فرح بالحيلة وسهجة بها ، ولكن على أنه فعل إحياء ، تصوره القصة يتوحد وكأنها تقدم لنا مشهداً سامناً بالحركة البطيئة . ثم نجد التأكيد فيها على ابتسامة سالم المحطة المترددة لتوجه الحفنة المترعة بأنودة بازخة تكذب كل دعوته المملنة عنها ، وتصف لنا مراقبتة لها عندما تحنى وهي تضع الأطباق على المائدة وقد وضعت يدها لتغطي فتحة الصدر من الروب (ص ٩٠) ثم تكوره ساكتاً إزاء حركة إغفاء الشق المغوى الغناجية . وكأنما لثرتد بنا بالتناقص إلى العلاقة المترتبة بين رجال النص ونسوته من جليد إذا كنا قد نسيتها . ثم تناسى القصة هذه اللقطة الموزجة في تركيزها على عنة بطلها النفسية والروحية وفي كشفها لفصول تمرغه في وهادها ، لأن منظور السرد في هذه القصة هو منظور سالم الذى لا يدري أنه يوقع نفسه في أحاسيل مغالطاته دون أن يدري . ولأن هذا المنظور يتيح لنا العودة من جديد إلى النسوة المهضمت اللواتي تفرقنا مأسيهن في القصص الأولى من الحلقة .

وذات ليلة جاءت اللحظة التي يبدو أنه كان ينتظرها منذ زمن طويل حينما استدعوه إلى المقهى الكبير الذى كان يرقبه من معتزله وهو يشرب وحده فمضى دون تردد . إيلدلف إلى عالم كبار التجار السرى ، هؤلاء الذين يحكمون سيطرتهم في النهار على القرى يتبادلون الكؤوس في الليل ويقامرون بأكوام هائلة من النقود ، وقد جاءوا به ليكتب لهم عقد بيع منزل خسره أحدهم للآخر على مائدة اللعب . ويرفض سالم أجره ولكنه يقبل دعوتهم له إلى الشراب لأنه يريد أن يسمح له بالالتحاق بهذا العالم السحري ، عالم أصحاب السلطة الخفية الذين يكرس كل مهاراته القانونية لخدمتهم وتحقيق مآربهم ، ولكنهم أبدا لا يقبلونه حقاً بينهم ، وتظل المسألة الفاصلة بينه وبينهم هي نفسها برغم كؤوس الشراب التي يحسوها في هدوء على مائدة مجاورة ، أو حتى في المقهى الصغير المجاور ، يحتفظون به

الغاشمة والمدمرة للقرية في تقوية هذه السلطة وتمكينها من تحقيق مقاصدها . فقد نجحت القصة أى مواجهة حقيقية بينهما لأن النص المضمير يؤكد لنا غياب أى تعرض حقيقى بين هذا الهدام الكبير الذى ينخر في حياة القرية كالسوس ، وبين هذا والولده الذى لا يعرف مشروعه وتمردة إلا الدم الأرعن . بل إن القصة تتعمد أن تصف صاحب هذه المعارضة دائماً به والولده بالرغم من أنه في العشرين من عمره ، في محاولة للتصوين من شأنه والاستهتار بيجومه الأرعن الذى زاد العيسوى طغيانا .

وتكشف لنا القصة الأخيرة في هذه المجموعة «الحطأ» عن ممكن الحطأ في مثل هذا المجموع وعن سر انقلابه إلى التقيض ، وذلك من خلال المعارضة في العالم الليل لأشغال العيسوى من التجار الذين يحكمون سيطرتهم على واقع الحياة في القرية . وهي واحدة من القصص التي تستدعي أطراف العالم الليل الشيق الذى قلعه لنا البساطى من قبل في روايته القصصيتين الجميلتين (المقهى الزجاجى) و (الأيام الصعبة) . وتقدم القصة عالمها من خلال سالم أفندى الذى عمل هو الآخر في المدينة ، وكأنها تتيح لنا أن نرى عالم أمثال العيسوى كلية هذه المرة من منظور مماثل لمنظور الولد الذى تعلمه ، والذى يدرس في المدينة ، ومغاير له في الوقت نفسه ، لأن علاقتها بما دار في القصة السابقة تنطوي على الامتداد والحوار بالمغايرة في الوقت نفسه ، الامتداد الذى يمثله تاجر القماش ، وهي التجارة التي بدأ بها العيسوى مشروعه للسيطرة على القرية ، وعالم التجار من أشراف العيسوى ونظرائه ، والمغايرة التي تجلبها رؤية الأحداث من منظور مغاير لمنظور العيسوى أو أقرانه . ولأن منظور القصص من العناصر المهمة في هذه القصة ، فإنها تبدأ بتأسيس ملامحه في مقطع تحصر على أفرادها وتميز طبيعياً ، وكأنها تبرزه وتخفيه في وقت واحد . تبرزه بالتبسيط الطباعى واختلاف نبرة السرد ، ولكنها تعزله عن سياق القصص وتحميله إلى نوع من المقدمة الضرورية له أو المداخل غير الوظيفي لعله . في هذا المقطع نعرف أن سالم أفندى الذى طبقت شهرته القانونية الآفاق الريفية المحدودة يوشك أن يكون في الظاهر التقيض الكامل للعيسوى - وهل يقص علينا قصة أمثال العيسوى إلا نقضهم ؟ - بقناعته بحظه من الحياة ، حتى عندما يلقي

(٦) البنية الحلقية واستراتيجياتها النصية :

وتكشف لنا هذه القراءة لنص محمد البساطي عن أن البنية الزمنية لقصص الحلقة القصصية عنده تجعلنا بإزاء عالم مترابط تتتابع جزئياته في نسق زمني دال ، وتندرج مجموعة من علاقات الجدل الفعالة بين الزمن القصصى والزمن الواقعي فيه . فالقصة الأولى تدور في الأصل فتعقبها الثانية في الفجر ، وتبدأ الثالثة في الصباح وتستغرق سحابة اليوم كله حتى الليل ، فتعود القصة الرابعة بنا مرة أخرى إلى الفجر وتستمر حتى انبلاج الصبح . فتتعلق القصة الخامسة من الليل وتتزامن معها القصة السادسة من حيث الوقت والمناخ معا ، فإذا جماعت القصة السابعة كان من الطبيعي أن تعود للصباح لتتعلقنا أمثولة والدجاجة الرمزية إلى المساء ، وتتوغل بنا القصة التاسعة في الليل لترتدنا القصة العاشرة إلى الصباح ، وتختتم القصة الأخيرة الدورية بالليل والموت معا : وهو موت جديري يختم الدورية الزمنية لأنه موت أول رجال النص . ويربط هذا التتابع الزمني الصارم القصص كلها في حلقة تتسلسل فيها النصوص في الزمن بدقة تتابعها نفسها في الكتاب . وكأننا هنا بإزاء عالم زمني مترابط تتتابع دوراته في تلاحق حلزوني تصاعد فيها الدلالات مع كل دورة . وينطق ترجيع الأصداء بما يثرى الحلقة السابقة باللاحقة ، واللاحقة بالسابقة ، في حركة الزمن التعلقية .

وهناك سمة أخرى للبنية الزمنية في تلك الحلقة القصصية الجميلة ، وهي التزامن والتداخل الزمني الذي يربط أواصر الحلقات بروابط متين برغم التباينات الباعية . أي أننا يمكن أن نتصور أن كل هذه القصص ليست متتابعات في سلسلة من الأحداث المتتالية ، ولكنها متزامنة تدور في وقت واحد لترسم من خلال تزامنها ذلك شكل اللوحة الأكبر : الواقع الرفيع المتخل بكل أنواع القهر والعنف والانحدار ، والشرع في الآن نفسه بالشهوات الحسية وتفجرات الحلية وسورابها الجاهلة . وهذا التزامن هو المسئول عن تغاير الشخصيات وتكاملها معا . فقد حاولت القراءة النقدية أن توحى بأننا إزاء مجموعة من التجليات المختلفة للمرأة التي يتغير عمرها ، أو يتبدل وضعها الاجتماعي أو التاريخي ، ولكن هذا كله لا يبدل مصيرها الذي يتبدى دائما في شكل قدر اجتماعي صارم ، يحكم على كل الراغبات في الحياة بالانحدار والموت . لا فرق هنا بين نسوة

قربا ، ولكن عن بعد ، وكأنه كلب حراسة قاتنون يسبح القانونية على تصرفاتهم غير المشروعة ، ولكن لا يسمح له أبدا بأن يتجاوز دوره المنوط به أو أن يقترب منهم أكثر من اللازم . فممن أن استقدم إلى المقهى وقاطع تاجر الأقمشة زميله الذي أراد أن يجفوه من إغشاه ما يدور بالقتضاب وثقة ولا تحف ، أنا أعرفه (ص ٩٢) التي تتعوى صرامتها الفاطمة على نوع من الاستعلاء ، وهذا الترفع في التعامل معه هو قانون انتمالها بينه وبين التجار . فهو هنا ليخدمهم وليس ليخدمهم . حتى صالح نادل المقهى المعجوز يعرف مكانته ومكانته ويعامله بالاستعلاء والتجاهل نفسها ، وما إن يرتكب حقوته الجسيمة باستبدال اسم الدائن بللمدين ، ويعرقه الدائن المترهل يهدو قاتل وقد مزق الإيصال وأعطاه إياه ، فقد كان ينتظر تلك اللحظة منذ زمن طويل ليسيطر على للمدين ويثأر منه ، وما هي اللحظة تفلت من يديه بسبب حقوة سالم أفندي الجسيمة ، ويدرك سالم أفندي الذي يأخذ أشلاء الإيصال الممزق صاغرا ، وكأنه يتقبل أمر إعدامه ، أن حقوته هي غايته فيتهاوى أمام الشر دون صوت .

ويردنا موت سالم أفندي الإرادي أو انتحاره الصامت على عتبة داره قرب الفجر إلى موت بنت الدغلي ونسوة الأجلة العائمة وموت كل لحظات التحق الصغيرة في عالم هذه الحلقة القصصية المدهشة . لأن قانون الموت الذي أنهى حياة سالم هو القانون الجائر نفسه الذي راحت ضحيته النسوة من قبل والذي رمل والأرامل وهدم البيوت ، وكأننا هنا في حالة سالم أفندي بإزاء نوع خافت من العدالة الشعرية . إنه الموت الذي يقض على الإنسان ويحرمه من التحق لأنه ارتكب حقوة صغيرة ، ولكن لا يصح عنها . فإمام سالم أفندي الباقي ، بعد أن انسربت حياته من بين أصابعه دون أن يشعر هو ، البقاء على هامش عالم أصحاب السلطة الساحر هذا ، وكأنه إنسان كالكا وأمام القانون ، ما إن يتبين من حرمانه من أمل لقاتله تفقد حياته كل معنى . هنا لا تقل كلمة وخدع الصارمة التي يدفع بها الرجل المترهل أشلاء الإيصال الممزق إلى سالم أفندي قسوة ووحشية عن فعل القتل في وللموت وقت لأنها أوصدت باب الحياة الباقية أمامه وردته إلى سجن البيت الذي فضل عليه التهاوى بلا صوت أمام عتبته .

المرسومة على المآبِد والمقابر المصرية القديمة ، وهي لغات تعبر عن دلالاتها بالصمت أكثر مما تعبر بالكلام ، وتعبّر عن تصوراتها بغياب الفعل أكثر مما تعبر عن نفسها بالفعل نفسه . وفي مقابل هذه اللغات النسائية الحركية الصامتة ، نجد اللغات الرجالية الصاخبة المترعة بالعنف والحركة ، المتمسكة بالحدة والانفعال ، المشبعة بالكراهية والرغبة في الثأر . وينسج التضاد الواضح بين لغات الرجال والنساء مفارقة الحلقة القصصية البنائية ، لأن النساء اللواتي لا نسمع أصواتهن إلا نادرا هن مدار اهتمام القصص وأكثر شخصياته إيجابية وإنسانية . أما الرجال الذين ترجع القصص جمعياتهم ، فإن صوريهم في الحلقة القصصية تنسم بقدر كبير من السلبية وضيق الأفق . وهذا أمر بالغ الأهمية لقاص رجل يقدم نساءه بهذا الحب والفهم والحساسية التي نفتقدها لدى كثيرات من الكاتبات .

ويتساقط هذا كله مع وحدة المم العام في هذه الحلقة القصصية التي نجد أن مقعد اهتمامها هو المرأة . فإذا كان الريف هو فضاء هذا العمل الأثير ، فإن المرأة هي همه الأساسي ، والمرأة بأداة التعريف ، وعلى إطلاقها ، هي موضوع هذا الكتاب الأساسي الذي يكرس كل الاستراتيجيات القصصية للتعبير عن فداحة الظلم الذي حاق بها في واقع الريف المصري . ويستخدم الذاكرة الداخلية للقصص ، وهي واحدة من الوشائج المجمة في هذه الحلقة القصصية إذ تعطى كل منها حل بعض التفاصيل أو الجزئيات التي تترك للأخرى ، وتذكرك ببعض ما دار فيها ، لإرهاق وعي القارئ بشق تجليات معاناتها ، ويختلف سبلات وضعها . ألم يبدأ العمل كله بصورة النساء عند منحني النهر ، وينتهي بتلك المرأة المحبوسة في بيتها ، وقد سقط زوجها على عتبة بعد أن تخلى عنها وعن نفسه منذ زمن غير قصير ، كما أن منهج التعبير وطبيعة البناء التي تسري في جل النصوص ، لا باعتبارنا بإزاء منهج قصاص واحد ، وإنما أكثر من ذلك قليلا ، أي باعتبارنا بإزاء عالم واحد مبن بالانسق نفسه ، تستخدم كلها لرسم ملامح صورتها بصورة تستثير القارئ لا إلى التعاطف معها فحسب ، فتعاطف الكاتب يسع كل شخصياته ، وإنما إلى فعل شيء لتغيير وضعها الجائر ، وتحريها من فداحة الظلم الذي حاق بها .

القصة الأولى ، وبنت الدخيدى المقتولة ، وزوجة بائع الجمال المهضبة . ولا فرق بين بطة «الأرامل» التي ترملت حينما انفجر اللغم في زوجها وهو يودى واجبه لوطن لا يابيه بالذين يضحون من أجله ، وأرملة قصة «الحطّاء» التي ترملت قبل أن يموت زوجها بزم طويل ، أو زوجة «بائع الجمال» التي تعيش الموت وتهدر فرصتها الوحيدة في الحياة دون أن تمى ذلك . وهذا هو الحال مع رجال النص الذين تتكرر صورتهم وتنوع أسماؤهم ووظائفهم ولكنهم من الممدن نفسه ومن الطينة الواحدة نفسها . فقد رأينا كيف أن بطل «ابن البلدة» ومستغلها الواحد «العيسوي» يتكاثّر ليصبح أكثر من «عيسوي» في قصة «الحطّاء» ، وكيف أن «الحلاق» الضائع يظهر من جديد في ثياب كاتب المحكمة المحبط ، إذ تتحول عنه الأول الاجتماعية إلى عنه روحية وجسدية في الثاني . وكيف أن المراقب المرائي في «البنت تغسل» هو القاتل في «وقت للموت» والمراقب لمصير المقتولة في «الجوال العالم» . هذا التكرار في الشخصيات لا يستهدف تأكيد غطية شخصيات الحلقة ، وإنما يتنها إبراز تناغمها وتماثلها .

إن الذي يجمع هذه الشخصيات كلها هو الفضاء الريفي المشترك ، وتكرار تفاصيل المشهد والنهر الذي لا تخلو منه قصة من القصص ، إذ تتراوح الحركة في الفضاء من داخل القرية إلى خارجها . ولكن يظل النهر موجودا باعتباره مصدر الحياة في القرية . منه ينبع وإلى الإياب . ويعيش عند منحنه الجميع من الفلاحين إلى الصيادين إلى عامل المويص إلى صناع السواقي إلى ريس الكراكة وعمالها إلى بائع الجمال إلى صاحب دكان القماش وشادر الخشب . ووحدة الفضاء الريفي في عالم هذه الحلقة القصصية الممتدة ليست وحدة جغرافية فحسب ، ولكنها وحدة ثقافية واجتماعية . تعتمد فيها اللغات والاهتمامات ، وتنوع فيها المشاكل والمهموم ، ولكن يظل فضاءها عنصرًا من عناصر التجميع لا التفريق بين هذه اللغات والمهموم المتباينة . صحيح أن اللغة القصصية واللغة الداخلية للحلقات جميعا واحدة ، لكن هذه اللغة الواحدة ظاهريا تنطوي على مجموعة من اللغات المتعارضة ، لغات النساء اللواتي يعبرن عن أنفسهن من خلال شفرات الإيماء والحركة واللغة التوقيعية التي توشك أن تنحدر من لغة صورهن

إشارات :

- (١) محمد البساطي ، متحنى النهر ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢ .
- (٢) الدكتور طهفة الزيات ، محمد البساطي ورواية قصيرة ، (الحلال) ، القاهرة ، عدد سبتمبر ١٩٩٢ .
- (٣) راجع M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, (Austin, University of Texas press, 1981), p. 3.
- (٤) راجع Wallace Martin, *Recent Theories of Narrative*, (Ithaca & London, Cornell University press, 1986).
- (٥) المرجع السابق ص ، ١٨ ،
- (٦) المرجع السابق ، ص ٤٤ .
- (٧) راجع : المرجع السابق ، ص ٢٨
- (٨) المرجع السابق ص ١٩ .
- (٩) ميمغاليل بانخين ، المرجع المشار إليه سابقا ، ص ٤ .
- (١٠) المرجع السابق ص ١١ .
- (١١) المرجع السابق ، ص ١٢
- (١٢) مقتطف شكلوفسكي لمنوخذ من كتاب والاس ملورن المشار إليه ، ص ٤٧ .
- (١٣) هناك دراسة متميزة لهذا الجنس الأني حاولت إرساء قواعده وتعرف سماته واستقصاء حدود إنجازاته هي :
- Forrest L. Ingram, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*, (The Hague, outon, 1971)
- عشرات الأمثلة حل الحلقات القصصية في الأدب الغربى ويتبع مختلف أنواعها وأشكالها سواء منها التى تقترب من الرواية أو تلك التى نشرت سلسلة ولم تجمع في كتاب أبدا .
- (١٤) فورست إنجرام ، المرجع السابق ص ٧١ . Forrest Ingram, op. cit. p. 21.
- (١٥) المتحركات mobiles هي.أنواع من الأعمال الفنية النحتية التى برع فيها النحات الأمريكى الشهير ألكسندر كالدر ، تنسم بالتوازن الشاعرى والحركات الريفية التى تتناغم فيها الكتل وتتغير العلاقات بينها باستمرار . ومن خلال الطاقة الداخلية للعمل التى تعتمد فى كثير من الأحيان على عناصر الطبيعة مثل الهواء أو الشمس . ولساور مقال جميل ومبغىء فى هذا المجال عن متحركات كالدر فى كتابه سواقف الجزء الثالث الذى صدرت ترجمته العربية بعنوان جمهورية الصمت ، ترجمة جورج طرابيشى ، بيروت ، دار الآداب ، ١٩٦٥ ، ص ٩١ - ٩٤ .
- (١٦) المرجع السابق ص ١٣ .
- (١٧) نشر هذا المقال فى مجلة دايداجه للقاهرة عدد فبراير ١٩٨٩ ، ص ١٣ - ١٦ .
- (١٨) الدكتور طهفة الزيات ، محمد البساطي ورواية قصيرة ، (الحلال) ، القاهرة ، عدد سبتمبر ١٩٩٢ ، ص ١٩٢ .
- (١٩) ساكنى عند الاستشهاد بأى مقتطف من نصوص مجموعة محمد البساطي متحنى النهر بذكر رقم الصفحة وحده ، والتفهيم أنه من المجموعة نفسها .
- (٢٠) الدكتور طهفة الزيات ، المرجع السابق ، ص ١٨٨ - ١٩٤ .
- (٢١) المرجع السابق ، ص ١٨٨ .

عندما تلجأ الرواية للمسرحية (عن المسرواية)

وليد الفشاب
(مصر)

الحديث عن الرواية لا يكتمل إلا بالحديث عن صورتها المتطرفة التي تمتزج بالشعر (كما ينظر لها إدوار الخراط مثلاً) وكما تجدها عند تلاميذه وغيرهم، أو التي تمتزج بالمرح (ونعني تحليلاً للمسرواية). ظهرت «المسرواية» بشكل أو بآخر في الغرب، في نهاية القرن التاسع عشر، عند هاردي^(١) وفلوبير^(٢) ثم جويس^(٣) في القرن العشرين، وإن كانت لها إرهابات سابقة، عند ديدرو^(٤) في القرن الثامن عشر مثلاً. وأصبح من المتعارف عليه أن المسرواية شكل أدبي، تتعاقب فيه الصيغتان المسرحية والسردية وتتواليان، بإخراجهما الطباعي المميز.

ونستطيع أن نزعم أن المسرواية قد ظهرت في الغرب، أولاً حين لم تكن التقاليد الروائية قد استقرت تماماً في القرن التاسع عشر، ثم حين ظهرت الحاجة لتحطيم القوالب الجامدة في تصنيف الأنواع الأدبية، كما ظهرت الحاجة لتحطيم قوالب الحياة الاجتماعية والسياسية الراكدة، نتيجة ظهور متغيرات اقتصادية واجتماعية نضجت في الفترة نفسها، مثل بزوغ نجم الطبقة العاملة واكتمال

لايكاد الأدب العربي يعرف هذا النوع إلا نادراً. ولقد رصدنا حالات تعد على أصابع اليد الواحدة في مصر، أشهرها (محاكمة إيزيس)^(٥) للويس عوض و(بنك القلق)^(٦) لتوفيق الحكيم و(نيويورك ٨٠)^(٧) ليوسف إدريس.

لقد ورثنا عن الغرب الرواية والمسرحية كما نعرفهما الآن، وكذلك الحال بالنسبة للمسرواية.

الطبقة البورجوازية المواكب لاكتتمال الثورة الصناعية الثانية، في نهاية القرن التاسع عشر.

فبينما وصل الحال ببرونتيير (٨) في فرنسا مثلاً، إلى تصنيف الأعمال الأدبية على مثال تصنيف الكائنات اللاهوتية، ظهرت أعمال تخرج على هذه التصنيفات، بتحطيم الحوار بين الأنواع (٩)، حيث نجد القصيدة الشرية عند بودلير ثم رامبو (وهو تعبير من مقام الهرطقة آنذاك). مزجت هذه القصيدة بين خصائص الشعر من بيان وبيع وبين إيقاع النثر الذي لا يلتزم عروضاً. ونجد كذلك المسرحية.

كانت مسرحية فلوير (غولية القديس أنطونيوس)، إذن، منتهى تراث طويل من الرواية والمسرح، تناسب شكلها المزج والمتحد مع الأطروحة التي اتبعت حولها العمل، والتي نستشفها من خلال تحطيم فلوير للتصنيف الجامد لتاريخ الأديان والعقائد إلى صالح وطالح، واستكشافه للتفاعل والتأثير المتبادل بينهما؛ فاستفاد فلوير في عمله من خصائص تقنيات الرواية والمسرحية معاً. ولاشك أن ذلك كان مقصد جويس من إيراد فاصلاً مسرحياً في روايته (عوليس).

أما في أدبنا المصري فاللجوء إلى قالب المسرحية لم يكن وليد تطور طبيعي للظروف؛ فمصر الرواية والمسرحية (بالشكل المتعارف عليه) لم يكن يجاوز السبعين عاماً، عندما نشر الحكيم (بنك القلق). وكانت تقاليدهما قد استقرت بالكاد في أدبنا. فالأرجح أن ظهور المسرحية في أدبنا كان راجعاً إما إلى الرغبة في تقليد الغرب وإما إلى محاولة الإفادة دالياً من الجمع بين خطيئتي المسرحية والرواية. وربما كانت هناك رغبة ذاتية عند المؤلف في محاولة تحطيم قالب الرواية، على منوال ما حدث في الغرب.

لم تنشر مسرحية (محاكمة إيزيس) للويس عوض إلا في سبتمبر ١٩٩٢، لكنها كتبت فيما بين ١٩٤٢ و ١٩٤٦، في زمن معاصر لدعوته الشهيرة «فلنخطم عمود الشعر» في مقدمة (بلوتولاند) (١٠). وربما جاز أن

نرى في ذلك محاولة من لويس عوض لتحطيم المواضع الجامدة في المسرحية والرواية كما في الشعر، متأثراً بالتراث الغربي ومنهياته آنذاك.

أما توفيق الحكيم، فكثيراً ما قرر أنه آلى على نفسه أن يتقل إلى الأدب العربي قوالب الأدب الغربي (١١). وهو في سبيل ذلك يبحث عن زخارف فولكلورية يزين بها عمله، ليقتصب له جذوراً ما في ثقافتنا. ولا نظنه قد شدَّ عن هذه القاعدة حين كتب مسرحياته (بنك القلق)، سيما أنها جاءت في آخريات حياته الإنشائية (١٩٧٦)، وكان فضلها أساساً هو إثارة الضجة حول هذا النوع الجديد على أدبنا (إذ كان نص عوض مجهولاً) وليس قيمة العمل أو القضايا التي أثارها.

بالنسبة ليوسف إدريس، فقد كتب مسرحياته (نيوبورك ٨٠) عام ١٩٨٠، في زمن لم تحظ فيه بالاهتمام باعتبارها «مسرحية»، وخاصة أنها جاءت بعد أربع سنوات من نشر (بنك القلق)، وأنه لم يصاحبها شرح نقدي يمهّد لها، لآمن جانب النقد ولآمن جانب المؤلف، من زلوية نظرية الأنواع. ولابد أنها اعتبرت أقرب للحوارات التي كان يكتبها الحكيم عن عصائه وحمارة، وكان يخلط فيها الحوار بالسردي، لكن كان ينظر إليها على أنها ذات طابع صحفي أكثر منه أدبي.

بغض النظر عن الدوافع وراء كتابتها فالمسرحية جذيرة بالتأمل من حيث تأثيرها ودلالة انتظام الخطاب فيها. وربما أوضح لنا هذا المنظور سر لجوء بعض كتابنا لهذا القالب. فلاشك أن هناك ما يدفع الكاتب لأن يستخدم الصيغة المسرحية أو الصيغة السردية، ولاشك أن هناك ما يدفع به لأن يمزج بينهما. يعني هذا أن الكاتب يفترض اختلاف الصيغتين، خاصة من حيث إنتاج الدلالة، لاسيما وأن المسرحية تمزج الحوار بالسردي، في حين أن الحوار مقبول بوصفه عصباً داخل الرواية منذ قرون طويلة، ومنذ نشأتها في الأدب العربي. فما الداعي للتأكيد على الصيغة المسرحية باستخدام إخراج طباعي يضع اسم الشخصية قبل العبارة التي تقولها ويكتب

(ج) وسائل الصيغة التقنية

ينتج عن اختلاف طبيعة وعلاقات منابر الخطاب في الصيغتين اختلافات في المعنى المنتج، يتبع حدود وسائل إنتاج المعنى في كل صيغة. فالسرد يمنح إمكان التركيز على خواطر شخصية بعينها بوضعها في بؤرة الحكاية، بينما لا يتوافر ذلك في المسرحية لغياب الراوي ضامن البؤرة^(١٣).

كما يمنح السرد إمكانات زمانية ومكانية هائلة، إذ لا تقيد قيود من حيث مساحة الزمن أو امتداد المكان اللذين يملأ فيهما الخطاب أو حولهما، ولا من حيث الانتقال داخلهما، إلى الماضي أو المستقبل، من مكان لمكان، على عكس القيود المادية (الزمانية والمكانية) التي تقيد المسرحية، كطول مدة العرض، وإمكانات الميزانية وتغيير المناظر... إلخ... إلا إذا لم يقصد المؤلف عرضها على المسرح.

٢ - الزمان / المكان

الواقع أن هذه علامة فارقة مهمة بين الصيغتين المسرحية والسردية، فرمان / مكان السرد مزدوج، إذ ينتج تلقائياً عن فعل السرد عالمان: عالم الحكاكي (وفيه الراوي) وعالم المحكي (وفيه زمان ومكان الشخصيات)^(١٤)، وبالتالي ينتج زمانان ومكانان. ولما كان الحكاكي متقدماً على المحكي منطقياً، فكثيراً ما ينشأ انطباع وجود السرد في إطار الزمن الماضي، مهما استخدمت صيغ المضارع وزمن الحاضر، وذلك لهيمنة وضع حاك يحكي عن شيء المفروض أنه قد حدث فعلاً عند وقوع الحكاكي.

أما زمان / مكان المسرحية فحاضر مفرد، مهما تغير المكان في المسرحية فهو محصور في بؤرة يحيط بها المشاهد، أو يحيط بها مكان العرض (المسرح من حيث هو مبنى، الخشبة، الساحة) وليس ثمة راي يضاف مكانه إلى مكان الأحداث. كما أن الأحداث تقع دوماً في حاضر اتصال المتفرج بالخشبة فقط، (أو يتمثلها على

إرشادات الحركة بخط يختلف عن خط الحوار، إلى جانب السرد؟.

إن الإجابة عن هذا السؤال تقودنا لأول علامة فارقة بين الصيغتين السردية والمسرحية^(١٥) :

١ - الخطاب

(أ) الراوي

من البديهي أن الفارق الأساسي بين الصيغة السردية والصيغة المسرحية هو الراوي؛ فالسرد في الرواية يتحمل مسؤوليته راوٍ، بينما لا يوجد سرد بالمعنى الحقيقي للكلمة في المسرحية. فالحكاية يعرضها الراوي أساساً في الحالة الأولى. أما في الحالة الثانية، فالحوار بين الشخصيات المختلفة هو الذي يتولى مسؤولية عرض الحكاية.

(ب) سلطة الخطاب

في الصيغة السردية يكون الراوي وسيطاً بين المؤلف والشخصيات، يتولى نظراً مسؤولية توجيهها وخطابها، وللراوي سلطة تكاد تعادل سلطة المؤلف في الإطار الخطابي الداخلي للعمل. أما في الصيغة المسرحية، فيكاد المؤلف يختفي، ولا يظهر إلا في إرشادات الحركة والإخراج، ويصعب تلمسه بوضوح فيما عدا ذلك. عندما نقرأ عملاً روائياً، فنحن نعرف أن المؤلف ينيب الراوي (أو الرواة) عنه في تحمل مسؤولية الخطاب وصدقه (أو كذبه) وتوجيهه، والتقييم السلبي والإيجابي للأموار. لكن هذه السلطات تنفتت في العمل المسرحي، وتحمل كل شخصية مسؤولية خطابها، نتيجة غياب منبر القص الأعلى الموحد: الراوي. تمتلك الصيغة السردية إذن القدرة والسلطة لإصدار أحكام موقفة بالصدق والكذب مثلاً، لأن هذه الأحكام تصدر عن خطاب يتحمله منبر واحد. أما الصيغة المسرحية فلا تملك ذلك على إطلاقه، لأن المناظر / الشخصيات على المستوى نفسه من السلطة والمصدق، وفيها يحدد الفعل - لا الراوي - قيمة خطابها ومدى صدقه.

بل هو نتيجة هم شكلي بحث. لذلك نجد فصول النص العشرة تنتظم دائماً في شكل نص سردي، يمثل حوالى نصف الفصل، يتبعه مشهد تمثيلي. وإن كنا نلاحظ أن النص السردى يستغل إمكاناته فينتقل إلى أماكن متعددة ويعرض أحياناً لا يستسيغ الذوق العربى (ولا الرقيب) أن تعرض على المسرح، مثل مشاهد العلاقة الجنسية بين شعبان وقاطمة. كما يظهر الراوى العليم ليخبر القارىء بما يخفى حتى على كثير من الشخصيات ليفهم دوافعها، مما يؤثر على تماطفه أو عدم تماطفه منها (مثلاً) يبحث حين تكشف خيانة قاطمة لأختها وتكفيها عن ذلك بتبطلها في محراب ميرث ابنة أختها.

أما (نيويورك ٨٠) فتقوم على حوار طويل بين مثقف مصرى وعاهرة أمريكية، ونرى فيها استخداماً دلالياً لصيغ الخطاب. فالحوار يعرض المستوى الظاهر من احتكاك المصرى بالحضارة الغربية، فى واحد من أوجهها القبيحة: سخفه على تبذل المرأة وإياه فى مواجهة «هجومها». أما السرد فى معظمه فهو تحليل بصيغة وضمير الغائب، لما يدور على المستوى الباطن فى نفس المثقف المصرى الذى يتزلزل كيانه وتهتز قناعاته وقيمه، قبل أن يجتاز الامتحان فى النهاية، ويتمكن من الانتصار على القوالب.

لذلك يظهر السرد غالباً إما لتهيئة الموقف لحوار مواجهة جنيد وإما لتضع الحكاية خواطر المصرى فى يورتها. ويعبر هذا التوازى، بين خطاب «هو» المسرحى والخطاب السردى الذى يشغل «هو» يورته، عن توتر الشخصية. فبينما يؤكد رفضه الانزلاق للإغراء الجسدى والحضارى الغربى - من خلال خطاب على المستوى نفسه من سلطة خطاب الغائبة - يبرز حيرته واستعداده للاستسلام للقوالب، عبر خطاب له سلطة أعلى، لأنه يصير عن منبر الراوى.

كما يزيد من التعبير عن التوتر صراع الزمان المكان فى الصيغتين. فزمن الحاضر المسرحى يتورع مع زمن الماضى للسرد/ التحليل، وسجن المكان والشخصية

الورق بالنسبة للقارىء، ما إن يطلع على شكل المسرحية الطباعى) مهما كانت هناك عودات للماضى أو قفزات للمستقبل داخل الحكاية.

لما لاشك فيه أيضاً أن هناك أساساً جوهرياً للتمييز بين الصيغتين المسرحية والسردية، يرتبط بالقابلية المتعارف عليها للنص المسرحى لأن ينتج فى سياق نظام علامات تماثلية (يقروية) تحيط بعلامات النص اللفظية، أى أن يصاحب النص تمثيل (ممثلون) وحركة ومناظر، فى مساحة محددة كالمرح، ولو بأن يحول القارىء النص إلى صورة فى ذهنه. بينما لانتزاع المواضعات قارىء الرواية بذلك.

وحسبنا ذلك ما ذمنا نستعرض ماسبق بحثاً عن فهم للمسرواية التى هى عمل مطبوع، تتغير طبيعته وجنسه لو عرض على مسرح أو على «شريط».

على ضوء ما تقدم تتضح لنا خصوصية إنتاج الدلالة فى المسرواية. فتلک عملية مركبة تستفيد من إمكانيات الدلالة فى صيغتي المسرحية والرواية. وتفسر لنا هذه النظرة استخدام المسرواية فى أدبنا.

فى (محاكمة إيزيس) نلاحظ أن السرد قد افتتح النص واختتمه (ثمانى صفحات فى البداية وصفحة فى النهاية)، بينما معظم النص مكتوب بصيغة مسرحية (عشرون صفحة)، إذ تولى الراوى بسلطته تقديم الشخصيات الإلهية، وأوحى لنا بالحكم سلباً وإيجاباً عليها، ثم يتركنا المؤلف لمشاهد صراع الشخصيات فى المسرحية، حيث الحجة تقارع الحجة فى موضوع نسب ابن إيزيس لأوزوريس وألوهيته. ثم يعود لنا بالراوى فى الختام ليكشف لنا فى الخطاب السردى عن مكونات خواطر الشخصيات حيال الحكم ببرائة إيزيس، وليروجه المتلقى بسلطته إلى الشك فى مصداق ودوافع هذا الحكم.

فى (بنك القلق) لتوفيق الحكيم، لا يخضع توزيع صيغ الخطاب للاستثمار الدلالى كما عند لويس عوض.

الوعي واللوولوج الداخلي وتعدد الرواة وتقنيات السينما. فإن كان عوض وإدريس قد وظفا اجتماع تقنيات المسرحية والرواية بما يخلق الدلالة في نصيهما، فإننا نظن أن الحكيم لم يكن يسعى لغیر نقل «تحفة» جديدة عن الغرب، كما فعل في ما أسماه «الترانچيديا الإسلامية» ثم «مسرح اللامعقول».

ربما لم يحن الوقت بعد لميلاد طبيعي للمسرواية. لكن لا شك أن ثراء هذا القالب لم يتم استثماره كما ينبغي في أدبنا. فبينما تعد بعض أشهر مسروايات الغرب من عيون أعمال كتابها («غواية القديس أنطونينوس» لفلوير و«عوليس» لجويس، مثلا)، نجد المسرواية في أدبنا علما على أقل أعمال أصحابها أهمية، ربما لأن زمن ميلاد حقيقى لمسرواية ناضجة لم يحن بعد.

الأخرى (الماهرة) يتوتر إزاء الخروج لأماكن أخرى بالسرد، بالإضافة إلى قوة صورة السجن لتصور القارئ للشخصيتين حبسيتي الحجر مثلا وتوترها مع خروج السرد عن هذا السجن إلى أعماق خواطر المصرى.

كما أسلفنا، لم تتأسس المسرواية شكلا أو نوعا مستقلا بذاته في الغرب ولا في الأدب المصرى. وإذا كانت قد ظهرت تيمنا لظروف موضوعية في الغرب^(١٥)، فإننا نرى أن هذه الظروف قد نضجت في مصر، لتظهر حاجة ملحة لمزج المسرح بالرواية. بينما ظهر للمزج بين الشعر والقصة في «القصة القصيدة» كما يسميها إدوار الخراط مثلا، ربما لقلم (وهرم؟) الشعر في ثقافتنا.

لكن ذلك لم يمنع البعض من استنبات المسرواية في أدبنا كما استنبت تقنيات عديدة في الرواية، ككتاب

الهوامش

Th. Hardy The Dynasts.

G. Flaubert La tentation de St Antoine.

J. Joyce Ulysses.

D. Diderot Jacques le Fataliste.

(١٥) لويس عوض، محاكمة ليريس، مجلة القاهرة العدد ١١٨، سبتمبر ١٩٩٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ص ١٥٥ - ١٨٥.

(١٦) توفيق الحكيم، تلك الغلغلة، القاهرة، دار المعارف. بدون تاريخ، ط ١.

(١٧) يوسف إدريس، نيويورك ٨٠، الأعمال الكاملة، الروايات، دار الشروق، القاهرة، بيروت، ١٩٨٧، ط ١، ص ٥ - ٥٩.

(١٨) انظر الفصل المكتوب عن نظرية الارتقاء في تاريخ الأدب في Brunetiere, Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française, Hachette 1899.

(١٩) سبق ذلك تحطيم السراجي لخلل النوع الواحد، مثل الفصل الجسيم بين الجد والهزل في المسرح، كما حلم الرومانسيون قديما ومواقفات كثيرة، في المسرح مثلا.

(٢٠) لويس عوض، بلوفيلاند، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ط ٢، ١٩٨٨.

(٢١) انظر: توفيق الحكيم، لذلك أوهب، القاهرة، مكتبة الأنجلو، ط ١، ١٩٤٩، حيث يتحدث في المقدمة عن رغبته في كتابة تراجمها إسلامية من خلال مسرحية أهل الكهف. ومقدمة يا طالع العجوة ١٩٦٢ وعجائب العلم لكل في ١٩٦٣ للنشر نفسه، حيث يتحدث عن نقل البيت لأدبنا العربي تحت اسم اللامعقول، ثم مقدمة قلبنا المسرحي ١٩٦٩، حيث يتحدث عن كتابة مسرحية بأسلوب الحكاكي الشعبي، ثم يحكي مأساة أجايمون بهذا الأسلوب، والأمثلة كثيرة في مقدمته وأبحاثه.

(٢٢) تشكل الإجابة عن هذا السؤال عماد رسالة كاتب السطور المسجلة لنيل اللاجستير في يوليو ١٩٨٨ بجامعة القاهرة عن الأشكال الروائية والمسرحية في

جيم بولسكو. الأطروحات التالية قابلة للمناقشة في جميع تفاصيلها. إنما نعرضها باعتبارها خلاصة البحث الذي لم ينشر بعد.

(٢٣) يوضح جودار جنيت في خطابه قصص الجسد Nouveaux discours du récit أن القصص لا الروى هو الذى يضع الشخصية فى البؤرة الاهتمام. لكن القص لا يوجد إلا بوجود متجه: الروى.

(٢٤) انظر: جيمار جينيت Figures 111، ١٩٧٢، حيث يطرح مصطلحات تودوروف التى نستعملها.

(٢٥) انظر: جاك كين فيلانتان، Spectacles de L'esprit, Flaubert, Hardy, Joyce، مجلة 75 Poétique، باريس، ١٩٨٨، ص ٣٧٣ - ٣٩١.

مكونات السرد الفانتاستيكي*

شعيب حليفي

(المغرب)

يشكل الخطاب في الفانتاستيك عمقا إستراتيجيا ومقياسا يؤسس للبنية السردية شروطها ومكوناتها؛ حيث يؤسس هذا الفصل واجهة ثانية تكمل الواجهة الأولى، من خلال الخطاب في الفانتاستيك، وأدواته المتلاحمة في نسج عام يفتح الحديث عن المعجاني الموسوم بسمات وخصائص محددة.

فمكونات الخطاب الفانتاستيكي هي المكونات نفسها للخطاب الروائي عامة. لكن الشيء النوعي الذي نبحث فيه هو تشكيلات الفانتاستيك وسماته لإبراز وضعياته المختلفة وكيفية اشتغاله وتفاعله مع باقي العناصر.

فالتيمة هي صفة للشكل الروائي الفانتاستيكي أو سردية التعجب على سردية اليومى، والنفسى، وغيرهما.

الشخص وأبعادها في تفجيره وإعطائه تأويلات متعددة وأنفاس متباعدة تصب في شرايين تضيئ على الحكى بميزات نوعية، بدءا من كرونوتوب يتجاوز الثنائية التقليدية، ويرتبط بالسرد والوصف، ومدى انفلاتهما عن الرؤية الكلاسيكية، وتماسها مع أسلاك تتشابك فيها

فالحدث في الرواية الفانتاستيكية يوجد وسط بنية سردية، تتكون من سارد يتأطر بسمات معينة ووظائف توجه الحدث، وتطبعه بطابعها الخاص والنوعى، ثم

* جزء من بحث موسع ينشر قريبا في القاهرة .

موهبة المبدع تستطيع مجاوزة الحدث السياسي من خلال تطعيمه بيواريق من التخيل، مثلما فعل فاضل المزوي في (مخلوقات...) والقلعة الخامسة)، ومنيف في (شرق المتوسط)، وحيدر حيدر في (نشيد الموت) ومجيد طويبا في (تفريية بنى حثوت).

د - سرديّة التعجيب:

وهو حدث يستطيع أن يمتص الأسطوري والفولكلوري، والرمزي والشعري. ومن خلال التمهيص والتدقيق نجد أن الحدود بين تنوع الحدث وتمفصلاته هي حدود وهمية، وإجرائية وقتية، نظرا للتداخلات المستمرة، والمؤكدة لأحداث لا تستوعبها الأسماء سائلة الذكر. لذا، فإن تسمية الحدث الفانتاستيكي هي إجراء منهجي للتخطيط ولتلافي الخلط التشكيلي في تنوع الأحداث ومستوياتها المترابكة، ذلك أن «العجائبي هو عرف في الحكايات، يمتح من التقاليد الشفوية والفلكلور»^(٢)، كما تلجأ إلى ذلك الروايات الأخرى، لكن من رؤية مغايرة، ودرجات متفاوتة. فالحدث الفانتاستيكي يبحث عن تنوعات عدة، تختلف مصادرها وطرق معالجتها، لتتقوى حول «لا مألوفية» الحدث، وفوق طبيعته.

في (الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة)^(٣) ليحيى الطاهر عبد الله يتمحور الحدث حول الرجل المحمور الذي ينبغنا الراوي بأنه «إسكافي المودة»، بمتاعبه مع الدركي، وكيف سلمه لسانه، ثم تحوّل إلى خروف طبع بعدما استعان بشيطانه، وكذلك الدركي الذي :

«رأى، وهو في تجواله رجلاً، فما كان من الرجل الذي رأى أن الدركي رآه إلا أن ولى فرارا. وهكذا لم يجد الدركي مفرا من الجري خلفه. وكان الرجل ينزع أعضاء جسمه عضوا عضوا ويرمي بها على قارعة الطريق حتى

الدلالة بالتصور الذي ساهم في بحث الحيرة، ذلك أن الكرونوتوب الفانتاستيكي يدمر التصور القديم لهته الوحدة، ويسبق رؤية جديدة ذات خصوصيات متميزة.

وإذا كان الحدث - بتعبير مايك بال Bal^(١) - هو المرور من حالة إلى أخرى، مرتبطا بالقصة والحكاية ارتباطا نوعيا، فإنه في الرواية الفانتاستيكية عنصر دالاليا يتراس جوار العناصر والمكونات الأخرى، فيعمل على التوضيح بشكل يزاوج بين الغموض والوضوح، ثم يرقى من «الحديثة» إلى الصورة بكثافة مقولها، وافتراقها من الواقع في تحولاته، والمخيلة باستيهاماتها، وحساسيتها، تجاه تلك التحولات.

إن هذا الحدث يتقاطع مع أنواع أخرى، إن على مستوى التكوين، أو على مستوى توليدها لانفعال الدهشة التي يمكن استشفافها انطلاقا من الأعمال الروائية العربية في أربعة أنماط مفتوحة تتناص فيما بينها، كما يمكن لحدثين أو أكثر أن يتواجدوا داخل عمل رواي واحد:

أ - سرديّة التاريخي:

وتستمد هذه الصورة مرجعيتها من أحداث سابقة قد انتهت فعليا، مثلما تلجأ إلى ذلك السينما، والروايات البوليسية، في استغلالهما لملفات تاريخية، أو الرواية الحديثة، وعودتها «المحسوبة»، والمؤدجلة، إلى التاريخ.

ب - سرديّة اليومى:

وهو الذي يعتمد في مرجعيته على الواقع العياني، مع بعض التبديلات التي توجب البناء الدرامي (يوسف القعيد، نجيب محفوظ، وغيرهما)، من تفاصيل صغيرة وهامشية ولكن تراكمها يظهر مدى قوتها وفعاليتها.

ج - سرديّة الطابوي:

والمتمثل برصد اللحظات السياسية في تاريخ المجتمع، مقتربا، في ذلك، من المباشرة والتقريرية، لكن

الرب والتردد منصبا في ذلك على الشخص (عواد - أ. دهر - الرمام - الخمسة اللاعريون - مم آزاد - دينو - الجدد - الحفيد - الشيخ عطية - الرجل الغريب - المغمور، إسكافي المودة - الحاج كيان...) مثلما ينصب على المكان (المقبرة، عمارة أبي كبير، المرأة، قبرص المدينة، الغريبة، ماها باد، حارة الزعفراني، القرية...)، وفي كل هذا مزوجة للحدث، وهي عملية لتأكيد الفانتاستيك، أفرزها الاحتكام إلى النصوص الروائية، لاستكناه هوية الحدث، وإدراك تفاعلاته المتنوعة.

إن دراسة الخطاب في الفانتاستيك تسعى إلى إبراز الأسلاك المكونة لتسيج هذا الخطاب، والمؤسسة للبيئة السردية بكافة مقوماتها التي تفرض أسئلة تؤدي إلى البحث عن حدود هذا الخطاب، ومكوناته داخل هذه الحكايات، ومدى إسهامها في تأسيس خطاب الفانتاستيك من زاوية ديناميتها وفاعليتها، احتكاما إلى النصوص الروائية العربية.

أولا: السرد/الوصف:

إذا كان السرد هو علم يبحث عن تشكيل نظرية النصوص المنسندية، فإن الحديث عنه داخل الرواية الفانتاستيكية يفضي إلى طرق جد معقدة تجعل السرد يطرح العديد من الأسئلة التي تخص علاقاته العمودية والأفقية، خصوصا علاقاته بالوصف، وفاعليتها داخل الحكى الروائي العربي، حيث تنوع الطرائق التي اقترنت بالتجريب، والبحث عن منافذ جديدة تستلطف الأبعاد الغافية للمصائر والأشياء داخل النصوص الروائية.

إن السرد والوصف في الحكى الفانتاستيكي شكلا فضاء خصبيا للتفاعل والعمل على تبير التعجيب، ومداه بتقنيات صارمة لها مميزاتا وخصائصها. وللضرورة المنهجية سنفصل الحديث بين الوصف والسرد، حتى تبين حدود كل واحد منهما داخل الحكى الفانتاستيكي، وتوضح مكوناته، وبالتالي تكون الإجابة

يكف الدركي عن ملاحظته وفي النهاية لم يجد الرجل مخرجا - غير أن يستقيم على ساقيه ويتحول إلى شجرة⁽¹⁾.

تشكل هذه الأحداث العمود الفقري للنص الروائي المستند في ذلك على تفسير عقلي، وآخر فوق طبيعي، يزاج بين الهذيان والاستيهامات الذاتية نتيجة تناول الشخصية المبارة للخمر. وفي هذا الإطار فإن أحداث رواية (أرواح هندسية) لسليم بركات هي وقائع فانتاستيكية سواء الحدث الرئيسي أو الأحداث المدرجة، فالرواية الخمسة، لا مرثيون وموكلون بـ «أ» - دهر الذي اختفى أربعة أيام منذ انهيار عمارة أبي كبير في المرأة، ثم حكايات جد «أ» - دهر الذي كان يبحث عن حفيده قبل ولادته بأربعين عاما، وأيضا الموتى الذين يأتون للتنزه بكراسيهم، وغير ذلك من اللوحات المجابية التي تشبه لوحات رواية (الرنش) الفانتاستيكية التي، بدورها، تساق تصور للواقع، تتفاعل بداخله تذكرات تسج علاقاتها من الخيلة المحقونة برعب عميق، يفرز الاستيهام والحلم والترسبات، ثم تنضيدها بشكل يتجاوب والفضاء الذي تجرى فيه.

كما أن أحداث (طرف من خبر الآخرة) لعبد الحكيم قاسم، و(عرس بطل) للطاهر وطار، تعمد إلى استقلال المفعول الخارجي في حفز التصور الفانتاستيكي، وذلك بتصوير أجواء القبر، ويوم الحساب والنشور، كشيء غيبي واستقبالي. أما (أبواب المدينة) و (وقائع حارة الزعفراني) لجمال الغيطاني، فإنهما تلتقيان حول غرابية المكان وشخصه، وأزمته، وهي مكونات تلتف بشكل جدي حول حدث تعجيبى مثل الطلسم والشيخ عطية ثم الحارة في (وقائع حارة الزعفراني)، وهي كلها عناصر ساهم «الطلسم» في بنائها العجائبي وتوليدها للدهشة والحيرة.

من هذا المنظور، فإن الرواية الفانتاستيكية تتضمن حدثا/نواة يرسم الفانتاستيك، كما يقصد المبالغة لإثارة

يشكل علامة لها سماتها تجعل من الرواية لعبة - كما يقول فرويد - السارد فيها يقوم بنشر علامات متعددة، كرونولوجية مدعومة ومكسرة باسترجاعات واستباقات، وتقنيات زمنية أخرى.

هذه الأحداث المجابية تجيء سابقة - في إطار ثنائية القصة، الحكاية - لزمن السرد، كما يمكن أن تتزامن مع أحداث لاحقة/متقدمة، مثلما هو الأمر في روايات الخيال العلمي. أما الخطاب الفانتاستيكي فإن السرد فيه يحقق أنماطاً أربعة:

النمط الأول: السرد اللاحق *Narration Ulérieure*

في هذا النمط الأول يتموضع السارد في موقع يمكنه من عرض أحداث فوق طبيعية، ما دام الحكى الفانتاستيكي هو أدب الماضي، كما يقول روجي كايوا (٧)، وهو ما كان بورخيس *Borges* يدعو إليه، مثلما دعى إلى ذلك لولكرافت *H. P. Lovecraft*، من قبله بقليل، أو باقي الكتاب الفانتاستيكيين، ومرد هذا أن سرد رواية فانتاستيكية في الماضي يعطى الأمان للمتلقى، ويوهمه بأن هذه الأحداث المجابية قد انتهت، فالماضي يمنح حرية ابتداع صور غرابية بتضخيمها، وأيضاً في روايات الخيال العلمي التي تنبني على رؤية مستقبلية، يمكن أن يتم تزاوج بين العلم والتمثيل.

في (أوراق شاب عاش منذ ألف عام) يتعد جمال الغيطاني عن اللحظة التي يكتب فيها بألف سنة حتى يتمكن من قول أشياء غريبة، وبضمير الغائب، مثلما هو الشأن في (أبواب المدينة)، حيث يتم الحديث عن الماضي الذي لم يحدث، وفي (دوائر عدم الإمكان)، عواد الراوي يحكى أحداثاً سابقة، لا يزال مفعولها ملتصقاً في ذاكرته.

إن السرد اللاحق، المهتم بحكى أحداث ماضية، سواء في الزمن البعيد أو الزمن القريب، هو المهيمن في الخطاب الفانتاستيكي، والمعتمد في أغلب هذه الحكايات

واضحة عن سؤال كيفية تمظهر السرد والوصف داخل الخطاب الفانتاستيكي؟ هل هناك تمايزات في تنوع الخطابات الروائية؟ وما التقنيات الجديدة التي يتوسلها السرد الفانتاستيكي؟

إن الأسئلة التي يطرحها الخطاب في الفانتاستيك متعددة ومعقدة، وأحياناً ملفومة، نظراً للاختلاف النوعي لهذا الجنس، وما يطرحه هذا الاختلاف من ابتداع لبلغة جديدة في الكتابة، تتماش مع أسماء ولين بوث *Both* بـ «بلاغة التخيل» في معناها الموسع المشتمل على مجموع التقنيات المستعملة من طرف السارد - أو المؤلف - حتى يفرض على المتلقى العالم المتخيل. وهذا العالم يستعمل في الأغلب جلدور التخيل كى «تبرز مثل واقع (قائم)، وتجربة كابوسية معيشية يتوجه بها النص المتلقى، فتطرح مسألة الممكن، والتأكيد على ضرورة تصديق الحكاية» (٥)، وهي لعبة مفارقة يلجأ إليها المؤلف باتباعه منحى سردياً خاصاً تتحدد خصائصه باعتباريات جعل المتلقى يصدق تلك الأحداث فوق الطبيعية وتمثل معناها الفلسفي وأملاتها المتعلقة بقضايا وجودية، وهي مهمة صعبة تتطلب خصائص سردية مغايرة لما هو مألوف في بعض المناحي، والسرد في الحكى الفانتاستيكي بدوره :

«لا يقدر على تأسيس كيانه دون وصف، غير أن هذه التسمية لا تمنحه من أن يقوم، باستمرار، بالنور الأول. فليس الوصف في واقع الحال سوى خادم لازم للسرد، وفوق ذلك فهو خاضع باستمرار. إذ هناك أجناس سردية.. يمكن للوصف ضمنها أن يحتل حيزاً جدياً كبيراً» (٦).

فالسرد يتكون من قطبي القصة والحكاية لإنتاج مقارقات زمنية وترتيب معين لطبع الرواية ويفتحها على أسئلة محددة. كيف يصبح النص الفانتاستيكي نصاً سردياً؟ وما المميزات السردية في النص؟ إن السرد الفانتاستيكي

الغموض الناتج عن الحيرة والدهشة من تلك الأحداث - الذى تلزمه من حين لآخر تفسيرات معينة تأتى على شكل استباقات تشد المتلقى، مثلما لجأ إلى ذلك سارد (هاته عالياً : هات التفسير على آخره) الذى افتتح الحكى بهذا النمط، عن طريق التلخيص المكثف لأحداث متقع فى المستقبل، وهو امتداد لما انتهت به (الجنذب الجيدى).

النمط الثالث: السرد المتزامن

Narration Simultanée

هذا النوع الثالث من السرد يلجأ إليه الخطاب الفانتاستيكي قصد الإيهام بتزامن الأحداث، كما هو الأمر فى (طرف من خيسر الأخيرة) وفى (أرواح هندسية) و(الرش)، حيث تبدو الأحداث وعملية السرد كأنهما عمليتان متزامتان. إن عنصر الإيهام هو خاصية تحكم هذا التزامن، بقصد الرفع من حدة التوتر لدى المتلقى، لاستيلاء الإدهاش والخيرة.

النمط الرابع: السرد المدرج (المختلج)

Narration Intercalée

يقوم السرد المدرج مع السرد اللاحق على خلق نواة سردية واحدة تسرق التنوع إلى مبادرات تجريبية، تخصب الحكى، وتعطى للتصور وضوحاً وجلاءً يعكس ما يريد النص قوله. ولعل (وقائع حارة الزعفرانى) تحفل بهذا (مثلما تحفل كتابات الغيطاني عامة) من خلال بيانات، وبلاغات، وتقارير، إنذارات، فوسائل حسن أئور اللهنية، الشاذة، ومقالات الافتتاحية التى كان يكتبها باستيهام كبير فى مخيلته المنهقة^(١١)، وتعددية الخطابات بنين الشخصوس فى المحارة؛ كل هذه الأشكال السردية تتأطر ضمن السرد المدرج الذى يساهم فى منح المحكى الفانتاستيكي سلطة الإيهام الفنى بواقعية الأشياء.

التى تدخل فى إطار التجريب الروائى مشفوعاً بتقنيات تكسر إطلاقية الماضى، وتنوعه على الحاضر والمستقبل؛ فالسرد فى الماضى المجائى هو صورة منعكسة عن الزاهن المقعر بتناقضاته، ذلك أن «الفانتاستيك يلعب على التناقض بين قطبى التجذر فى الواقع، وجاذبية التيه الذى يولد بلعبه مع اللغة»^(٨)، الشىء الذى يعطى للمؤلف قول الماضى السحيق، أو القريب، حتى يتسنى للرواية أن تكون جذيرة بالثققة. والماضى هو منطقة جاذبية التيه، وانصهار العقلى باللاعقل فى إطار رؤية تتأسس وسط هذا النسيج المجائى، إذ إن بلاغة التخيل الفانتاستيكي تحكم قول الأشياء، بإيهام وتقنيات سردية لأحداث فى الماضى، تخنيا تمرير الواقع فى راهنيته بطريقة أخرى، فه «النصوص التى تبعد عن الواقع البومى تفقد من قوتها الفانتاستيكية»^(٩)، كما تهدف إلى تأسيس مخيلة مفتوحة على الدناخل المظلم، بالقدر الذى هى مفتوحة فيه على الخارج، الأكثر قتامة، ولعل مقارنة أولى لـ (أرواح هندسية) من حيث هى مقول فانتاستيكي، تكشف أن القول بالسرد اللاحق هو أيضاً إيهام إجرائى لاستكمال أحد مكونات هذا الخطاب.

إن التداخل والإيهام بمقصدة شىء آخر هو لعبة سردية تتابع ضمن عناصر الجدة التى تساهم فى إغناء طرائق القول الأدبى.

النمط الثانى: السرد المتقدم

Narration Antérieure

وهو نوع يملأ الحيز الروائى بإخبارات تفيد الوقوع فى المستقبل الذى يدخل فى باب الغيب والمخجوب، فيكون الروائى بهذا النوع قد دخل عالماً من المفروض أنه مستعص، لكن طرائق السرد الاستباقى هذه لا ترد فى الحكى الفانتاستيكي بشكل إطلاقي - كما هو الشأن فى العديد من روايات الخيال العلمى، وإنما تجيء تنوياً سردياً تستريح عليه الأزمنة الأخرى، وأيضاً لتبديد بعض

وظيفتين تعملان بدرجات متفاوتة في الخطاب الفانتاستيكي :

١ - وظيفة ذات علاقة تفسيرية

Fonction Explicative

ذلك أن هذه الوظيفة تحيل إلى القول بالوظيفة السببية المباشرة بين أحداث السرد الابتدائي وأحداث السرد الثاني ، وهذا الأخير يؤدي وظيفة تفسيرية وتأويلية تنفي بعض الغموض في السرد الابتدائي . ففي (وقائع حارة الزعفراني) هناك تعددية في الشخصوس ، حيث يختلف تفكيرها وإفرازها لهذا التباين تعبيراً لغوياً يعطى وظيفة تفسيرية متعددة بدورها ، ذلك أنه إذا كان الراوى قد أكد وجود طلسم يشل القوة الجنسية لأهل الحارة ، دونما إعطاء تفسير لذلك ، فإنه كان يلجأ إلى السرد الثاني ليعطي تأويلات - على أسنة الشخصوس - تجسد اختلافهم . كما أن باحثين قد لأمس بشكل أو بآخر هذه المسألة في معرض حديثه عن التعددية اللغوية وأهميتها في خلق حوارية ، وهذه التعددية هي التي يفصل فيها جنيت Genette من خلال راو يمثل السرد الابتدائي وشخصوس هم في خانة السرد الثانوي : وهؤلاء الشخصوس هم الذين يؤدون وظيفة تفسيرية للسرد الابتدائي ، وهم يختلفون بدورهم في درجات القرب من والبعد عن ما هو أساسي وما هو ثانوي . والحكي الفانتاستيكي يحقق هذا المستوى بامتياز ، لأنه يعمل على هذه الوظيفة التي تشكل - حسب جنيت - الوظيفة التفسيرية ، من حيث هي مكون من مكونات الخطاب . ففي (أرواح هندسية) يمثل السرد الابتدائي الخمسة اللامريئون ، وأ . دهر ، الاختفاء لأربعة أيام في المرة . لكن حديث الرسام صديق أ . دهر ، وجاراته في المحارة ، أو جده الطالع من أربعين سنة قبلية : كلها أصوات تخفف من « التفسير الجهم » للأشياء (والتخفيف بدوره يمثل هنا تأويل) ، وتحاول إعطاء

ففي الفصل الخامس من (أرواح هندسية) يوضح المؤلف هذه المسألة بدقة متناهية من خلال رسالة أ . دهر (١١) متناوبة مع أحداث آنية يتسلم بعدها الخمسة اللامريئون مهمة السرد من جديد ، فالفصل هذا يجمع - في تزامن - بين السرد المدرج واللاحق بطريقة فنية تمزج الفانتاستيك بالسخرية والعبث ، من واقع بات من فرط اختلاله طبيعياً . وتمزج (الريش) ، في فصلها الثالث من الجزء الأول (١٢) ، بين «م آزاد» والأب ، بين ماهو واقعي وما هو متخيل من رحلة مزعومة ، ورسائل تتزامن مع أحداث باسترجاعات واستباقات ، تتكرر في الفصول الأخرى بدرجات متفاوتة.

وعلى مستوى السرد أيضا تطفو مستويات أخرى يولدها التجريب واختلاف الطرائق في تجسيد القول ويمكن أن تستشف في العديد من الأعمال الروائية ، هو ما أسماه جنيت بـ « السرد الابتدائي - الأولي » من جهة ، ثم السرد الذي يأتي من الدرجة الثانية من جهة أخرى . ولهذين المستويين علاقة متلاحمة ، حيث يتداخلان في نسج متكامل ، فالأول لا يصرف إلا بالثاني ، في حين يتولد هذا الأخير عن الأول . يبرز السرد الابتدائي بجلاء في (طرف من غير الآخرة) من خلال إخبارات الراوى عن الحفيد وإقامته في بيت جده العجائبي ، وهي تمثل سرداً ابتدائياً . لكن الراوى ، بحيلة فانتاستيكية ، يجعل ذاكرة الحفيد تفجر الغامض ، غير المألوف ، فينبجس السرد من الدرجة الثانية الذي يمثل حديث الميت والمكبين (ناكر ونكير) (١٣) .

كما يمثل السرد من الدرجة الثانية في هذا الحكي بؤرة الفانتاستيك ، وهو ما يؤكد أن تبادل المواقع بين نوعي السرد ، الابتدائي ، هو الرئيسي الذي تفتح به الرواية ، ومنه تنطلق قبل أن تعطى الكلمة للشخصوس المشاركة ، فيسمى حديثها سرداً ثانياً .

وحيال ما سبق ، حيث السمي قائم على استخراج جوهر العلاقة الرابطة بين هذين المستويين ، فإن هناك

تفقد تلك الاستمرارية الزمكانية بين السرد الأول والثاني لتؤسس بديلا عن هذا ، يقوم على التباين أو التجانس . فأحداث السرد الابتدائي تختلف عن أحداث السرد الثاني التي تجيء محايطة لتعطى رؤية مختلفة وأكثر عمقا للأحداث الابتدائية ، فتجيب جوانب الحدث البؤرى ، إن بأحداث قريبة أو بعيدة تتماق والحدث الأول كى تتسج عليه حكايات تمده وتشد مده بما يعطيه نفسا للاستمرارية .

ففى (أرواح هندسية) كما فى (الرهب) ، أو باقى الحكايات الفانتاستيكية ، هناك ثراء من التضمينات التي تلنى لتعطى توازنا للسرد الابتدائي قصد تضخيمه وتعزيز فوق طبيعته . وأهمية هذه العلاقة تكمن فى أنها ذات دلالة صلبة ، فمن طريقها يتم تعضيد الفانتاستيك ومنحه أبعادا إيحائية عدة ، كضرورة الوظيفة التفسيرية ، وكتباها تعطى للسرد الفانتاستيكي بعده الحقيقي ، المؤسس لخطاب تجريبي قادر على التقاط كيان الشيء وظلاله المتباينة والمتجانسة فى آن ، وهو لا يكتفى بهذا ، بل هناك تنوعات متعددة ليس تعددها شكليا فقط ، بل إنه يساهم فى إنتاج رؤى أدق وأكثر فعالية تمنح الخطاب بعده الفلسفى والإيديولوجى ، وتخصب فيه التجريب والطرائق الجديدة فى الكتابة الروائية ، شأن أعمال سليم بركات التي تبلغ درجة عالية من التجريب ، وشأن أعمال روائيين آخرين يستخدمون تقنيات سردية دقيقة كالحدث والإلحاق والإضافة والإبدال ^(١٥) . فالحذف يظهر عندما يلغى « الترهين المسرود » الفضاء الداخلى ، ويستوعب الخارج سلوك الشخص ، كما « نستطيع أن نتحدث (فى السرد) عن حذف كلى عندما يكون السبب شيئا مجهولا من المؤلف ، وهو مثال بؤر الحكايات الفانتاستيكية ، وبعض الحكايات الاستباقية - anticipation مثل (هورلا) Horia لمويسان ^(١٦) . فالسرد لا يكتمل منذ بدايته ، كما أنه لا يقدم كل شيء ، وإنما هو متدرج يستعين بملحقات (مثلما هو الشأن فى « وقائع حارة الزعفرانى ») ، أو بالزمن

تفسيرات ليست مباشرة ولكن استكناها لا يتم إلا بانتهاء الرواية . فأحداث السرد الابتدائي وهى أحداث فوق طبيعية تخايلها أحداث السرد الثاني ، وهى أحداث فوق طبيعية بدورها :

« - نعم ، حين غادرنا - نحن الخمسة اللامريئين - « أ . دهر » كان يشرح لصديقه كيف هربت المرأة التي رسمها له صديقه من داخل اللوحة ، وإذا عدنا مع الفجر ألفناه محاججا صاحبه ، فى مرح صاحب حول سبع مننين استغرقها خطبة الرجل ذى الشعر الخفيف فى صالة السينما » ^(١٤) .

إن الأحداث الثانية التي لا تخرج عن صميم أحداث السرد الابتدائي تقبل لتفسير الأشياء فى غيبتها بشكل دقيق لا مباشر وإعطاء دفعة جديدة للسرد الأول ، كى يتحدد أكثر وتكون منافذة مشرعة على المتخيل بحرية فادحة . هذه السردية بين الوجه الأول والثاني تتعش فى الفانتاستيك كما اتضحت فى الحكى العجائبي القديم ، من ثمة نرى تسميتها ، بعد الاحتكام إلى النصوص الروائية ، بعلاقة الانسجام Cöherence ، لأن العلاقة بين السرد الابتدائي والسرد الثانوي ترقى فى الفانتاستيك من علاقة تفسير إلى البحث عن الانسجام ، أو الإيهام بهذا الانسجام فى وصف عالم مفكك ، بعلاقات أكثر تفككا ، لا تربطها غير « وقائع غريبة » . لهذا فإن عنصر الانسجام سيقود بدوره إلى عنصر آخر يسنده ويتكامل معه .

٢- علاقة تيماتية:

Relation Thématique

إن العلاقة الأولى ، المتفرعة عن نوعي السرد ، هى علاقة تقوم بوظيفة تفسيرية تقوم على الانسجام دون التخفيف من صدى الحدث ومغارته ، حيث أحداث السرد الثاني محتفظة باستمرارية زمكانية ، الأحداث فيها قريبة جدا ومتراطة ، بينما العلاقة الثانية علاقة تيماتية

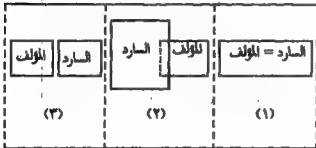
الماضي واللغة («أرواح هندسية» ، و « طرف من خير الآخرة » ، و « الرش ») ، أو بالذاكرة (ذاكرة عواد ، أو راوى « أبواب المدينة » و « أوراق شاب .. » ، والحفيد في « طرف .. ») . إن الحذف الذى يكتسب تجليات عدة بالنسبة للسرد الفانتاستيكي أساسى لأنه لقوب سوداء توجب ما هو فوق طبيعى ، وتجعله مساهما فى خلق الحيرة والعطش إلى المعرفة .

أما عن الإلحاق والإضافة Adjonction ، فليان بعض الإضافات البسيطة تجيء فى الروايات البوليسية حيث يكثر المؤلف من الفرضيات التفسيرية (١٧) . وكل هذه التقنيات تفرز وجهات نظر ، كما تفرز محكما متراكبا يقدم للمتلقى أحدا ، تقوم على الإيهام الواقعية ما يقدمه ، وهي واقعية عجائبية . على غرار الواقعية السحرية . فترصد اللحظات الداخلية الأكثر التهابا . دون تحديد زمنى لها فى الواقع . بلغة مغايرة لما هو مألوف ، تستوعب هذا اللمب الغوى المتدفق .

وقد استطاع السرد الفانتاستيكي تأسيس توجهه التجريبي ، بإضفاء لغة الحلم على السرد الكلاسيكي ، فى صورته الهشة ، مع الاحتفاظ ببعض المقومات مثل تلك التى كانت تستعملها الحكايات العجائبية ، بحيث يبرز السرد راهنا باعتباره مكونا رئيسيا فى الخطاب الروائى الفانتاستيكي ، من خلال وضعية السارد الذى يختلف ، بالضرورة ، عن سارد الرواية عموما ، سواء فى روايات الخيال العلمى ، أو الروايات البوليسية ، أو فى باقى المجالات الأخرى القريبة . فالسارد الفانتاستيكي له خصائص ومكونات وحلود يشتغل عليها بأحداث فوق طبيعية .

السارد الفانتاستيكي :

السارد فى الخطاب الروائى كائن تخيلى يعمد المؤلف إلى خلقه ، حتى يدهم سلطة السرد . انطلاقا من وضعيته التى هى وضعية إنتاج كلام . وسط تعددية



٩- النمط الأول :

يكون السرد عن طريق السارد الذى هو المؤلف الحقيقي ، بمعنى أن هناك تطابقا بين السارد والمؤلف الحقيقي . وهذا النوع يجيء فى السير الذاتية ، كما هو الأمر فى (هاته عاليا ..) وفى (الجندب الحديدي) المضمفورتين يوارق عجائبية كانت تسكن مخيلة الصبي والطفل .

٢- النمط الثاني :

المؤلف لمتظاهر معين ينطلق منه سارد الرواية ، هو اختيار موجه يستهدف تقديم معرفة معينة بدرجة ما ، ف « العناصر السردية تجيء ، بالضرورة ، الإقناع القارئ ، واسترفاع المفارقة التخيلية التي تتمظهر واقعة »^(٢١) . ومهمة السارد ، هنا ، هي خلق الإيهام الملائم للأحداث انطلاقاً من موضوعه الذي يوطر علاقته بالحكاية التي تجيء في ضربين اثنين :

(أ) السارد المتكلم بالحكاية

Narrateur Homodiegetique

وهو السارد المتضمن في الحكاية ، وبمقتضى وظيفتين في آن : فهو راو ومشارك في الأحداث ، وغالباً ما يتم الحكى هنا بضمير المتكلم ، كعواد في « دوائر عنم الإمكان » أو « م آزاد » و « دينو » في « الرش » ، وهو أمر نادر في الحكايات الفانتاستيكية التي تلجأ إلى ضمير الغائب ، إلى السارد غير المشارك ، نظراً لطبيعة الأحداث فوق الطبيعية ، لكن تجريبية الرواية الفانتاستيكية الحديثة تفامر بارتداد هذا الضرب شأن « الخمسة اللامرئيين » ، السارد المعجائبين الذين ينصبون للرواية فخها الخيالي » :

« .. بالطبع ، دون تمهيد ، حين أقول نحن الخمسة » فإنما نمنى أنفسنا - نحن الخمسة غير المحسوسين في عناد هؤلاء الذين تثرر مصائرهم »^(٢٢) .

فهم رواة جانب المؤلف الذي يخلق ، في تباينات زمنية ، فجوات يطل منها للربط أو الإلحاق ، وهو تنوع يحققه سليم بركات في « الرش » و « أرواح هندسية » يعتمد إلى التعددية في المنظور .

(ب) السارد غير المتكلم بالحكاية

Narrateur Hétérodiégetique

ويتعلق الأمر هنا بالسارد الذي يحتفظ بوظيفة الحكى دون اشتراكه في أحداث الرواية ، مستقلاً عنها

هناك تقاطع بين شخصية المؤلف مع السارد في نقاط عدة ، على إثرها يتم تقاطع ما هو واقعي بما هو متخيل . وتجلب (أرواح هندسية) هذا ، خصوصاً في وصف حياة الرسام المثقف والارتجاع أمام الواقع الملتهب :

« وأنا أجزم أن (أ . د . هـ) ليس قائدا فلسطينياً كما أخذت بعضهم الظنون (كيف ولماذا ؟) بل هو المؤلف نفسه ، سرد تجربة ذاتية مازجا بين ما هو واقعي بما هو متخيل ، في نسج فني يرق الشطح اللغوي فيه لغزات لم تهدد على كل حال - بنى الرواية »^(٢٣) .

هذا التقاطع يقضى بالنسبة في رؤية الأشياء ، حتى تغدو كل رواية اغترافاً من الذاتي وغير الذاتي ، من العقلي واللاعقلي ، من الطبيعي وفوق الطبيعي . ولكن الضلع الواحد من هذين القطبين ، المشكلين للرواية ، يكون أكثر تجذراً من الضلع الآخر . فهذا التزاوج ، والتقاطع ، بين المؤلف والسارد ، هو محاولة للإيهام بواقعية الحدث ، وتمير التعجب للمتلقي ، عبر أودية الواقعي .

٣- النمط الثالث :

وفي هذا النمط يكون التمييز العام فاصلاً بين السارد والمؤلف ، شأن « عواد » سارد « دوائر علم الإمكان » الذي لا يترك للمؤلف أية مصادفات لظهوره . إن طرح الأنماط الثلاثة الرائدة للسارد ، من حيث هو وضعية ، في علاقة أو عدم علاقته بالمؤلف الحقيقي ، هو جزء من تخطيط خاص بالسارد وظيفته التي تقضى إلى مظهرات أخرى للسارد داخل التسيج السردى ، تختلف وتتوحد ، وفي كل مرة تعبر عن منظور معين ورؤية تختلف عن المظهرات الأخرى . لذا ، فإن اختيار

العجائبي ، وهنا أيضا يأتي فهم الماضي في الرواية الفانتاستيكية مخالفا للماضي كما هو في المحكيات العجائية الكلاسيكية (في النثر العربي القديم) : هذه الأخيرة التي تلجأ إلى الزمن القديم جدا لاغتراف الخارق الذي يسوغ كل شيء . لكن ماضى الرواية الحديثة ماضي قريب من واقع متعين يفهم بالقرآن ، فهو المهيم ، ليس بقصد اختلاق الخوارق ، ولكن من أجل تركيز رؤية معينة ما دام الماضي الذي يتحدث عنه مجيد طويلا ويحصى الطاهر والياس خوري وغيرهم زمنا يقع في الحاضر والمستقبل أيضا .

إن السارد الفانتاستيكي ملزم بالتوفر على شروط منها أن يكون جديرا بالثقة ^(٢٦) ، وقادرا على معالجة الخطاب حتى يسوغ الحكاية ، ويقنع المتلقي بالتخييل ، وكشافته المفترزة لأحداث الحكاية التي تولد فيه الحيرة والتردد والاندهاش ، كما « يعمل على حملنا لتقبل الخارق » ^(٢٧) ، مثلما ينتفى من حديثه أى معنى يؤول إلى الجاز ، بالإضافة إلى توفيره على تقنيات تشغيل الأزمنة بالإيهام والتكسير ، في إطار استعمال الماضي ،

غائبا عن مجرباتها بوصفه فاعلا ، ولكنه حاضر باعتباره منظما للحكي ، يعرض الأحداث ، ويربط بين أصوات الشخصوس التي يقدمها . فنارد (وقائع ...) يروى ، ويسند كل ما يحكيه ، إلى الشخصوس المشاركة دون أن يتعين . وهذا الضرب له هيمنة في السرد الفانتاستيكي ، باستعماله ضمير الغائب . وقد أخصى « جاك فيني » في دراسته القيمة ^(٢٨) نحوالى ٥٠١ محكيما فى الأنطولوجيات الكبرى ، إذ يوصل إلى أن هناك ٢٧٦ محكيما بضمير المتكلم ، بينما نصيب الغائب هو ٢٢٤ حكاية ؛ مستنتجا أن الكاتب فى ضمير المتكلم « يأخذ بيد قارقه ، ويقوده نحو المجاهيل » ^(٢٩) ، بينما المحكيات التي جاءت بضمير الغائب هي محكيات تعد من أمهات المؤلفات الفانتاستيكية ، كما يوضح ذلك الجدول (أسفل الصفحة) .

يبين هذا الجدول هيمنة السارد غير المشارك ، وضمير الغائب الذي يجد جبرية فى سرد الماضي ، ذلك أن « السارد يهيمن على قارقه ، وعلامة هذه الهيمنة ، هي استعمال الماضي » ^(٣٥) الذى يجد فيه فسحة لخلق

م	الرواية	السارد	متكلم	غير متكلم	الضمير
١	دوائر عدم الإنكان	عواد :	+	-	المتكلم
٢	أرواح هندسية	الحصة اللامرتيون	+	+	المتكلم - الغائب
٣	الرهش	السارد	-	+	المتكلم - الغائب
		مم أزد	+	-	
		دينر	+	-	
٤	طرف من غير الآخرة	سارد غير متعين	-	+	الغائب
٥	وقائع حارة الزعفراني	سارد	-	+	الغائب
٦	أبواب المدينة	سارد	-	+	الغائب
٧	تقهاء الظلام	سارد	-	+	الغائب
٨	أوراق شاب ..	سارد	-	+	الغائب
٩	عرس بطل	سارد	-	+	الغائب
١٠	الحقائق القديمة ...	سارد ..	-	+	الغائب

من بدء الرواية إلى نهايتها ، إذ إن هناك منظورا ذاتيا - حسب تودوروف - يقدم الأحداث انطلاقا من روى الشخصية باعتبارها الأساس في الحكى ، ومنظورا داخليا يفصح عن النوايا الداخلية والخفية عند الشخصية . عن طريق المونولوج والخواطر والأسلوب الحر غير المباشر . فالمنظور الخارجى يهتم بوصف التصرفات من غير تأويل ، وهذه الأنواع من الرؤى يحصل بفضل الخطاب الفانتاستيكي ، وتستبجها الأنماط المميزة للمنظور السردى :

(أ) - الرؤية من خلف :

أو التعبير الصفر - بتعبير جينيت - حيث السارد يعلم أكثر من الشخصية ، فهو كلى العلم ، وكلى الوجود عالم بخفايا الأمور . وهذا النوع الذى كان سائدا فى الحكى الكلاسيكى تستغله ، إلى حد ما ، الرواية الفانتاستيكية لتقول من خلال أشياء فوق طبيعية . ففي (أوراق شاب ...) يعلم السارد بكل شيء ، وعلمه لا يتجاوز ما عثر عليه فى تلك الأوراق ، عندما بعض التعديلات تبقى لا تغير من المعنى :

« قدمننا هذه الأوراق كما هي ، فيما عدا توضيحات بسيطة راعينا أن تكون فى أضيق الحدود » (٣١) .

أما السارد فى (طرف من خبر الآخرة) فهو عالم بالداخل ، وبالأحلام ، والتصورات التى تدور فى ذهن الحفيد ، عكس روى (وقائع ...) الذى ينقل ما تراه العين المجردة ، وما تتناقله الألسنة . فيكتفى بأن يطلق العنان لنفسه بوصف ذواخل بعض شخصوه وأحاسيسهم .

إن الرؤية من الخلف توجد فى الحكى الفانتاستيكي دون هيمنة مطلقة . وجودها مقصود لمنح السارد فرصة الحكى والوصف بحرية ، غير مشروطة بحدود معينة .

(ب) - الرؤية مع أو التعبير الداخلى للكوايس :

السارد فى تساو مقصود مع الشخصية ، لا يعمل إلا على تقديم كلامها ، فهو يرى كل شيء من خلال

حتى يكون حقل التلقى واسعا (٣٨) . ويستطيع السارد فرض وجهة نظره المصفورة مع رؤى الشخصيات المشاركة .

انطلاقا من هذين الضربين ، يمكن رؤية السارد من خلال ثلاثة أنماط ، أو رؤى ، يتمظهر فيها ، وهى :

١ - السارد - البطل (٣٩) :

وهو الذى يظهره ملتجما بالحدث ، كما يكون الحديث منصبا عليه ، فى مجمل فصول الرواية ، عن طريق الإضاءة القوية ، قصد إقناع المتلقى ، مستعملا جميع قدراته فى الحكى عن ذاته ببناء موضوعية مزعومة ، وعن الآخرين فى إبراز أهم شيء يربطهم بالحدث ، عن طريق بنائهم النفسى والعقلى ، وهى حالة عواد والرواة الخمسة .

٢ - السارد - الشاهد :

وهو الذى يروى الأحداث ، ليس بوصفه مشاركا ولكن باعتباره شاهدا (« طرف ... » وقائع ...) ، كلاهما شاهد يروى أحداثا ، وفى سرده « يتأرجح بين قطبين اثنين ، البوح والتكتم - Révélation et Occulta tion فهو يتمتع بلمعة تلميحية تؤخر الكشف الجوهري (٣٠) ، عن تفسيرات عقلية أو فوق طبيعية للحدث الفانتاستيكي .

٣ - السارد المجهول :

وهو الذى يبقى مجهولا ، لامتعينا ، فى نظر المتلقى ، تفاجئه الأحداث . وهذا النمط نادر ، فيما ينص السارد المتحمم ، أو غير المتحمم بالحكاية بحمل معرفة معينة ، يختار عن طريقها تجسير السبيل بينه وبين المتلقى ، بالرؤية والمنظور السردى الذى هو إجابة عن سؤال : من يروى ؟ ومن أى موقع ؟ وإذا تفحصنا الروايات التى سبق التطرق إليها ، على ضوء السؤال السالف ، فإننا نتوصل إلى حقائق نسببة تتغير من فصل لآخر ،

وظيفة المراقبة لتكامل الوظيفة الأولى من الوظائف الأولية؛ وهي لما يتوضع السارد في وضع استراتيجي يصير من خلاله مهيماً، ويمثل «عواد» نموذجاً حياً لذلك، لأن الحدث يقوم عليه ويتعلق به وبهتومة.

أما الوظائف الثانوية للسارد الفانتاستيكي، فإنها تتمثل في تراجعه إلى الوراء، فيصير الربط مهمته مع نقل أحداث لا يتدخل فيها بالرأي والتعليق. وفي تمازج الوظيفتين تكامل لا بد منه، يتيح للسارد أن يقدم ما لديه من معلومات تخالف الأحداث التي يرويها، وتتيح له تجاوز الإطار الضيق الذي يمكن أن تضعها فيه، وتصنفها ضمنه إلى ما هو أولى وثانوي، في تحديدات تضبط، بصرامة، وظيفة السارد من حيث اشتغالها، وهي التي حنحها جنيت، وأضاف إليها المشتغلون بالنظرية السردية تفاصيل أخرى، تتحقق في السارد الفانتاستيكي، مع تعديلات داخلية تقضيها ظروف تموضع هذا السارد:

١ - الوظيفة السردية:

هي وظيفة بالجهة بالنسبة للسارد، ما دام السرد هو السبب الذي وجد من أجله، فهو يروي أحداثاً ويركب خطابات يضمنها رؤيته الفنية والإيديولوجية، تجعل هذه الوظيفة معقدة، لتواجه وسط أحداث فوق طبيعية، مطلوب منه إيصالها بتقنيات معينة تجعل الملقى مقتنعاً بها بعد حيرة تحقق هذه الوظيفة الأولى، باعتبارها ضرورة، في كل الحكايات الفانتاستيكية، لأنها تتعلق بتقديم مجموعة معلومات يتمخض عنها حكي وخطاب.

٢ - وظيفة التمييز:

وهي الوظيفة الثانية التي تكمل وظيفة السرد، بلجوء السارد إلى التنظيم الداخلي للخطاب - مهما بدا مشتتاً - انطلاقاً من الربط والتذكير بالأحداث، وأخلق إشراقاتاً للدهشة والإقارة والتنوع في الربط. وقد كانت الحكايات العجائبية القديمة في الشر العربي تتميز بهذه

وعى الشخصية، كما يكون متعدداً بانتقاله من شخصية إلى أخرى، ثم العودة إلى الأولى، أو رؤية الحدث نفسه عن طريق شخصيات روائية. وهذا التناوب يجعل الرؤية موضوعية عند راوي (الحقائق القديمة...) وهو يروي ما يراه عن المصور «إسكافي المودة»، والدركي، وباقي علاقاته مع الآخرين، حيث إن معرفته تساوي معرفة الملقى، أما عواد، السارد - البطل، الذي يعلم ما يعلمه الآخرون عن موت هتومة، فإنه لا يجاوز معرفتهم سوى بما يهذى به عن القصر وتجسيدات العجائبية.

(ج) - الرؤية من الخارج:

أو التعبير الخارجي؛ حيث السارد هو مجرد راصد للحركة الخارجية: يقف في حياد تام ليحقق موضوعية تكون معرفة السارد فيها أقل من معرفة الشخص. وهذا النمط الثالث من الرؤى لا يحققه الرواية الفانتاستيكية التي تراوحت بين «الرؤية من خلف» و «الرؤية مع» حتى تخلق منظراً يقدم للملقى أحداثاً مشيرة من عين شخصية واحدة تصبح هي مركز الحكى، ومنها نرى الآخرين (٣٢) ونذكر دواخلهم النفسية، وهم تعمل.

وظائف السارد الفانتاستيكي:

خصصت الدراسات المتعلقة بنظرية السارد جانباً مهماً لوضعية السارد ووظائفه داخل الرواية، والتصوير الشفاف لهذه الوظيفة التي تعمل على إيصال المعرفة والمتعة الفنية. وقد انقسمت هذه الوظائف إلى وظائف أساسية وأخرى ثانوية مكاملة، تعملان، معاً، على تلميع اشتغال السارد في الفانتاستيكية.

ففي وظائفه الأولية يقوم السارد بعرض أحداث الحكاية من نقطة معينة فهو محركها، ومحرك الشخصية التي تسهم عملها في تعزيز الحدث وإبرازه. فسارد (الحقائق...) يعرض في البدء وصف عالم معين، ثم المصور ووضعيته، بعد ذلك وظيفة الفعل، كما تجيء

جملة رابطة ، ولكنه قد يأخذ فصلا كاملا ، أو نصا برمته حتى يتم الربط بين الدلالات والمراجع .

٣ - وظيفة الإبلاغ والتواصل:

وهي وظيفة السارد الثالثة ، التي يتوخى منها إبلاغ خطاب ما للمتلقي ، فيأتى أخلاقيا أو غير ذلك على لسان الحيوان ، كما يحىء عند الطاهر عبد الله في (حكاية على لسان كلب) . وفي هذا الباب تدخل محكيات الخوارق والتعجب الموجهة إلى الطفل ، تقصد مغزى معينا من ذلك ، فهذه الوظيفة يمكنها أن تتجاوز هذا إلى ما هو أعم وأشمل ، بحيث يمكن التساؤل عما يريد سارد (أرواح هندسية) و (الرهش) ، أو (جابر) . إبلاغه للمتلقي ؟ الجواب عن هذا السؤال يفضى إلى أن إبلاغ المتلقي أحداثا فوق طبيعية تولد فيه الحيرة والتردد ، وتجعله بين قطبي التصديق وعدم التصديق .

ويصعب أن نجد في « المحكيات الفانتاستيكية » مغزى معينا يحصر المعنى الأشمل لها ، ويقده في خانة أخلاقية ، أو إيديولوجية .

إن الرواية ، في نهاية الأمر ، هي محصلة أشياء عدة متراكبة ، تفصح عن أشياء غير مقولة ، أو الحديث بما همسه العقل ونفاه « المنطق » . إنها حرية التخيل واللاوعي ، وإدانة يعبر عنها بالسخرية ، أو الرعب ، تفيد من عدة قوات تقنية حدائية ، لتبليغ هذه الإدانة ، ولإيصال القارئ إلى منطقة الحيرة والتردد وهي منطقة الوعي ، بما هو محتمل ، وماليس محتمل ، ودعوة جديدة لرؤية الواقع والنفاذ إلى عمقه المظلم الرهيب .

٤ - وظيفة انتباهية:

وتعزى إلى سارد يقوم بإيجاد مكان للمتلقي وسط المحكى ، حيث يوجه إليه السارد الخطاب تنبيها أو سردا . والحكى في هذه البرويات لا يتوجه إلى كائن معين داخل النص ، لكن السارد الفانتاستيكي يفترض قارئا ،

الخاصية عن طريق جمل مثل : « سوف أحكى لكم » ، « إنها حكاية غريبة ترتعد لها الفرائص .. » ، وما شابه هذه النماذج ، وكانت تستخدم للتنسيق بين اللحظة - الصفر لتأسيس تشويق ابتدائي لما سيأتى من أحداث ، وبين المثلثي المترقب للأحداث ، وهو فى حاجة إلى تنسيق بينها . أما فى الرواية الحديثة فإن سارد (الحقائق القديمة ..) وكذا (تصاوير من التراب والماء والشمس) يقوم بالتنسيق على مستويات ثلاثة ، فهو يقدم الكلمة للمخمور والدركى مباشرة مكتفيا بـ « قال المخمور » و « قال الدركى لنفسه » أو « حكى لصاحبه » وهى جمل رابطة لجسور الحكى ، نحو ربط جسور أخرى من إشعاعات متخيلة بين الواقع والتخيل .

إن وظيفة التنسيق فى المحكى الفانتاستيكي يمكن رؤيتها بجهد أكثر خصوصية ، خصوصا من زاوية كيف ينسق السارد للتواصل بينه وبين المثلثي لأحداث عجيبة ؟

يتضح التنسيق منذ البداية فى سعى السارد إلى ربط معرفته بحاسة التلقى عند القارئ ، وغالبا ما تحيىء وضعية سردية ، كما فى (طرف من خبر الآخرة) :

« باب كبير له عقد عال ، جهم ، بسيط الزخرف ، فى جدار عميق الصمت من كتل الحجر الأبيض عليها غيرة القدم - للصراع من خليط الخشب الخصرم بصفاح الحديدة (٣٣) .

أو أيضا فى (الحقائق ..) حيث يستهل السارد حكيه المنظم بوصف رجل سمين وصاحبته ، وهما ياكلان عجلا مشويا ، وديكا روميا ، وطاووسا محشيا ، (ص ٤٥١) يهيبى به المثلثي ، هادفا من ذلك إلى ربط الحدث الفانتاستيكي بمقاصده .

إن تناول الوظيفة التنسيقية ، فى هذه المحكيات ، هو أعقد بكثير مما يمكن أن يبدو ، ويتجاوز الاشتغال التنسيقى إلى تنسيق نفسى ، لا يتأسس بكلمة ، أو

وظائف السارد متعددة ، وهي جزء من تركيبة عامة تهدف إلى تقديم أحداث فوق طبيعية ، بطرق وأساليب تمنح النص سردية حقيقية بخلق تفاعل وانفعال. ولعل النص الفانتاستيكي قد استطاع أن ينوع في طرائق السرد ، ويستوعب السرديات الحديثة الهادفة ، يجعل الرواية أكثر مرونة ، وقابلية للانفتاح على نصوص ومنظورات أخرى .

الوصف الفانتاستيكي

يتموضع الوصف باعتباره مستوى رئيسيا في الخطاب الفانتاستيكي بجوار السرد ، فيشتغل على خصوصيات تتعلق ، مباشرة ، بالكائنات والأشياء ، كما يسطر القصة في الحيز - بتعبير جنيت - بالإضافة إلى صعوبة تعريفه نظريا ، خصوصيا لما يتعلق الأمر بوصف أشياء غريبة ، وعوالم مسحورة - حلمية ، وفوق طبيعية ، مثلما كان الأمر قديما ، في الأوصاف التي زخرت بها مؤلفات الوهراني والقزويني وابن بطوطة ، وغيرهم ، وفي الرواية العربية الحديثة بأشكال وطرائق مختلفة . والوصف في هذه الحالة يأتي مشحونا بقوة إضافية تجعله شبكة دلالية وبلاغة منظمة بقوة (٣٧) . إنه شبكة لتصيد العجائبي الصادم باستعمال أوصاف ونعوت ، في حين يستعمل السرد الأفعال في زمنيها الحركية . وقد عرف الوصف تطورا نوعيا ومهما داخل خطابات نظرية ، بلاغية ، وشعرية (٣٨) ، فابتدأ عند نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر في أن يمتلك قانونا أدبيا ، حتى بات عنصرا محوريا في النسق الروائي ، ومحركا للنص ، ووسيلة لإلقاء بعض القيم الحكمية ، كما أصبح للوصف سلطة ومساهمة في معرفة الأفراد ، وشخص الرواية ، معرفة دقيقة تتناوب بين ما هو ظاهري وباطني ، أي التركيز على عرض شيء على الأعين ، وجعله معرفا بالتفصيل . إنه يعطي للوصف المتعدد والصادم Hypotypose مكانة ، حينما تكون العبارة حية (٣٩) ، ذات قوة وحساسية مذهشة ، آنذاك يجيء

والأحداث فوق الطبيعية تعمل على إثارة انتباهه ، كي يكون مهيبا لما سيأتي .

٥ - وظيفة الاستشهاد:

وهي الوظيفة الخامسة التي يتكفل السارد بإجرائها فيما يقرم به من وظائفه المتعددة . وتتجلى في إثبات السارد - إن في خطابه التقني أو في نصه الروائي - للمصدر ، أو المصادر ، التي استمد منها معلوماته ، كما جاء في (أوراق شاب ..) ، وهو استشهاد إيهامي في المحكي الفانتاستيكي بحيث تكون الذاكرة هي المصدر البهي ، شأن (دوائر ..) حيث يلجأ مجيد طويها إلى الفولكلور الشعبي المختلط بما هو محوري وعجائبي لصوغ نسج محكي فانتاستيكي ، كما يعمد السارد الفانتاستيكي إلى الحلم والاستهزام من حيث هما مرجعان مرفودان بمصادر أخرى (الريش - طرف ..) (الخ)

إن الخيلة ، بكل ما تتضمنه ، تبقى هي الحقل المصدري الوحيد - وليس المطلق - للسارد الفانتاستيكي الذي يزرع خطابه بمصادر توهم بالإحالة على الواقع ، تلميحاً ، أو تصريحاً (« أرواح هندسية » ، « الريش ») ، وهذا اللجوء يبقى ذا وظيفة تكسر من تصاعدية التخييل . بالإضافة إلى الوظائف الخمس السابقة (٣٤) ، هناك وظائف أخرى ذات أهمية عند السارد الفانتاستيكي ، منها أن هذا السارد ملزم أيضا بالتعليق على بعض الأحداث ، سواء كان السارد ملتجعا أو غير ملتحم بالحكي ، فهو من حين لآخر يقحم تعليقاً فلسفياً أو إيديولوجياً ، يتغيا من وراءه تحقيق الوظائف الأخرى :

- « ذلك هو الموت إذن . ألم ساحق حاصله تحرر الكيان من عنصر الجسد . وبه يتحقق التحرر من النقص . ذلك الذي شترطه الجسد » (٣٥) .

- « لا ... أنا لست ميتا جديدا ، أنا ميت منذ الأزل . أنا مت قبل أن يخلق العالم كله ، حتى قبل أن يكون هناك موت » (٣٦) .

الوصف أن يكون من زاويتين اثنتين سواء من شخصية ثابتة أو شخصية متحركة . فى كلتا الحالتين يكون الشيء الموصوف جامدا متوقفا ، لكن الوصف الفانتاستيكي فى استغلاله للوصف المشهدى الموسع من جهة ، والوصف المجتزأ من جهة ثانية ، يقلب المعادلة فيجعل الشيء الموصوف هو الذى يجرى عليه الحكم بالثبات أو بالحركة ، وغالبا ما تكون الموصوفات فوق الطبيعية حركية ، بينما الشخصية الواصفه ثابتة ، فعواد فى (دوائر علم الإمكان) يصف بيلاعة متمكنة السلم الذى تصعد عليه « هنومة » إلى السطح ، كما يصف هذا السطح وفرحته ، وانتعاش الشجر ، وألغوب والصور والتراب والزرع والصفادع والنخيل والقطط والنجوم والهواء (ص ١٥٩) . . . إنه وصف لأشياء مجسمة تجعل الواصف يختار مفرداته بدقة ، فيمزج الوصف بالحوار لتأكيد ما يصف .

فالواصف ، الذى هو سارد الرواية وبظلاله الدرامى ، عواد ، إنسان مختل ، كما أن واصف أحداث (وقائع حارة الزعفرانى) محايد لا يبرى إلا بالاستناد إلى الشخصوس المشاركة أو الوثائق ، ودور الوصف فى هذه الأعمال الفانتاستيكية هو الاشتغال فى السرد ، وتخريكة ، مادام الوصف ينطلق ممحذا بتأملات فلسفية تخترقه ونحوارات متخيلة استيهامية :

« صار الليل حزنا ، والنهار بحثا . . . وتمايل عودها الياس أمامى نادبا بصمت بختها . عاصرني الألم وشعرت بالسرارة فى فمى » (٤١) .

فضلا عن المستوى الدقيق فى ترصد الأنات ، غير المسموعة ، ومزج التوصيف بالمبالغة والتعجيب .

كل هذا يطرح السؤال عن مدى ارتباط الواصف الفانتاستيكي بالوصف وكيف يطبعه بكثير من المبالغة والدقة ، ذلك أن « عواد » والرواة الخمسة أو « م آزاد » يصغفون أشياء لا يراها السارد العادى - وإن كان من

الوصف الفانتاستيكي متعددا وصادما بدوره ، مادام يشكل وسيلة تتم بها المبالغة فى تصوير حادث ما ، أو كيان معين . من ثمة ، فإن الطفرة النوعية للوصف الفانتاستيكي هى طفرة محايدة للسرد ومرتبطة به ، جاءت فى إطار التجريب الروائى الذى فجر المكونات السردية - والوصف ضمنها - فاستبدلت الوظائف وتحولت ، مستجبة فى ذلك لتحولات الواقع ، والتجول فى الخيلة أيضا . كما أن هذه الطفرة ستكشف عن هيمنة الوصف الفانتاستيكي وأهميته فى إيصال الحدث فوق الطبيعى ، وتجسيده على مستويات معينة فى تناوب مع السرد الذى يكمل الوصف ويعضده .

وللوصف فى الخطاب الفانتاستيكي دور دقيق فى تمثيل هذا التشكيل ، كما أنه يمتلك أدواته الخاصة التى تعمل على تنظيم الحكى ، بقصد معرفة خاصة ، تجعل الملقى يطرح مجموعة من التساؤلات المنهجية فيما يتعلق بوضعية السارد الواصف ومواقفه ، ثم الشيء الموصوف ، أو ما يبرى إلى الهوية الفانتاستيكية للوصف ، وهذا هو أساس السؤال الاستراتيجى الذى يتحصل بالإلمام ، والعمد إلى تمحيص هوية الوصف ، وتحديدنا عن طريق ضبط المستويات ، انطلاقا من تجلياتها داخل النصوص الممثلة لهذا النوع ثم الأنواع والوظائف الأخرى .

أولا : مستويات الوصف الفانتاستيكي :

يتخذ الوصف فى الحكى الفانتاستيكي مستويات متعددة ، لكن طرقها مقاربة ، خصوصا لما يتعلق الأمر بوصف أشياء فوق طبيعية تتطلب دقة شديدة . فهناك طريقة يندمج فيها الوصف بمجموع نصى واسع ، وأخرى يمثل فيها وحدة مفككة تعمل داخليا ، وتضمن تماسكها الدلالى (٤٠) ، وهما طريقتان تحققان وجودا فعليا فى الرواية ، لكون الخطاب الفانتاستيكي يعنف إلى وصف الشيء فى حركيته ، وسكونيته ، وقد عودنا

النوع العليم بكل شيء - فيثبتون لحظات مشهدية موصوفة بعنف ، شأن سارد (وقائع حارة الزعفراني) الذي يقدم أوصافا متباينة للشيخ عطية ، من أفواه سكان الحارة ، وبذلك فللوصف مستويات ثلاثة (٤٧) :

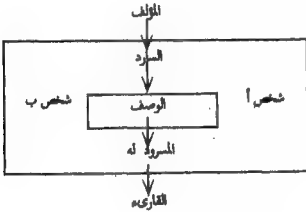
١- هو أولا انعكاس لانفعال شخصية الفنان الذي يهدف إلى إثارة المتلقي عن طريق اختصار وتصنيف العديد من الجزئيات ، فسلميم يركّز أو يحیی الطاهر أو عبد الحكيم قاسم يلجأون جميعا إلى اللحمة شظايا مشعة تبدو مهمة في زوايا عجابية ، وتوظيفها بصرامة ، إذ إن انفجالات المبدع وهمومه تبهم « غضبها الأدنى » في وصف متوتر يلهب رحم الأشياء وكمياتها ، فمطعها وجودا فانتاستيكيا متفردا ينسبط على قطبي التوتر والانسجام .

أوصاف التوتر تؤسس بلاغة التخييل المستندة إلى الغرابة المقلقة والمفارقة ، فيما يروم قطب الانسجام فضلا عن خلق منسوجات فنية وغريبة فنية لتلك الغرابة والمفارقات . وتوضيح مستويات الوصف الفانتاستيكي انطلاقا من كل الأعمال الروائية - السابق ذكرها - التي تبرز مدى تقويضها للوصف الكلاسيكي المهتم بالتزيين ، والتماهى في تحسيس القارئ بقنطرة المؤلف ، على القول بأنه عين تكتب مستندة إلى بلاغة تستعرض مسالكها وتقنياتها . إن مستويات هذا الوصف تجيء مغايرة ، بحرته وحركيته من جهة ، ثم باهتمامه بالهامشي - المظبوء في الواقع المرئي أو اللامرئي التابع في اللاوعي والخيالية ، أو في الذاكرة الجماعية ، من جهة ثانية .

٢- يأخذ الوصف على عاتقه جعل المتلقي مهتما بما يوصف ، والأحداث المرافقة لما هو موصوف . فحينما يهتم سارد (طرف ...) بوصف المكان ، فإن ذلك شيء مقصود ، لا يفعل ذلك من باب التزيين ، بل يهدف إلى جلب اهتمام المتلقي إلى غرابة المكان ، مثلما يلجأ إلى إثارة عن طريق وصف الشخصوص الأشياء .

« باب كبير له عقد عال جهم ، بسيط الزخرف في جلد رقيق الصمت من كتل الحجر الأبيض عليها غيرة القدم ، الصراع من غليظ الخشب الخزم بصفتاح الحديد المدقوق فيها مسامير كبيرة الرؤوس » (٤٨) .

٣- يتجلى المستوى الثالث في خدمة الوصف لقراءة سمات شخص الرواية ، وذلك بالوصف المشهدي لهذه الشخصوص مما يساهم في إعطاء لمحات مشتتة عن شخصية معينة تجتمع في ذهن المتلقي عند انتهائه من قراءة الرواية . ففى (أرواح هندسية) لم يكتب « الخمسة اللامرئيون » بوصف المظاهر الخارجية « أ - دهر » فقط ، بل إن وصفهم انصب على السمات ، والأشياء الداخلية الدقيقة ، حيث يتقاطع مع الشخصية الواصفة ، وهو ما يلخصه تخطيط هامون (٤٩) التالي :



هذه المستويات الثلاثة التي تتنوع على الشكل أعلاه ، هي وجه من وجوه الوصف الفانتاستيكي ، المتسلح بالتصعيد والمبالغة ، ثم التجسيم والدقة مع الاهتمام بالجزئيات البسيطة المكونة لنسيج الرواية .

ثانيا : أنواع الوصف الفانتاستيكي :

استطاع الروائيون التجريبيون بحساسيتهم الجديدة الوصول إلى تفسير النموذج الكلاسيكي للوصف ،

هندسية) و (الريش) والأيام الضائعة من التقويم الزمني.

٢- وصف المكان Topographie

يشكل وصف المكان ، بدوره ، نقلا داخل الحكى الفانتاستيكي ، حتى إنه يمكن الجزم بأن أغلبية الأوصاف خاصة بالمكان المتعين ، أو غير المتعين . ففى (أرواح هندسية) تتناثر ، عبر جزئى الرواية ، أوصاف دقيقة للمكان غير المتعين الذى يعرف بالقصران ، ومكوناته التى تخطى فى الرواية باهتمام خاص :

- « انهارت عمارة « أبى كبر » ولم يسلم محيطها ، فى قطر يتجاوز أربعمئة متر ، فى المحلة التى عاد إليها قاطنوها إثر الهدنة الدولية والمواثيق المعلومة والمجهولة ، التى ألقت بالمحاربين المخلولين إلى الجهة الثانية من البحر » (١٧) .

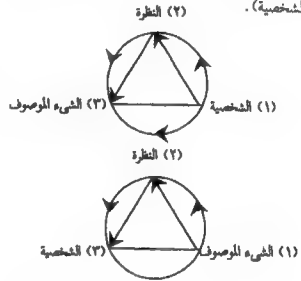
كذلك تجيء أوصاف المكان فى جل الأعمال الفانتاستيكية ملتزمة وعميقة ، من خلال الرغبة فى القبض على الذرات عبر المرئية فى ذلك الفضاء المولد للتعجب .

٣- وصف المظهر الخارجى للشخصية

Prosopographie

ووصف فكرها Ethopée ، والوصف الجسمى لها Portrait ، وأيضا الوصف الحى للحركات والانفعالات Hypotypose وهذه أنواع أربعة من الأوصاف الجزئية الخاصة بالشخص الروائية . فمن جهة أولى ، فإن وصف المظهر الخارجى للشخصية يساهم فى إعطاء صورة واضحة تتكامل مع الوصف الجسمى . وعندما يعتمد راوى (حارة الزعفرانى) على وصف « الشيخ عطية » ، فإنه يصفه عن طريق الآخرين « إذ هو شيخ

الذى كان يعتمد على (الشخصية - النظرة - الشيء الموصوف) (١٥) ، فصار منقلبا مع الاحتفاظ بالنظرة Regard من حيث هى محور يربط بين الشخصية والشيء الموصوف إلى (الشيء الموصوف - النظرة - الشخصية) .



هذا التحول هو جزء من تحولات عدة فى باقى المكونات الملتحمة مع الوصف فى نسيج متكامل ، مع تعددية الوصف داخل الحكى الفانتاستيكي الواحد . وقد ميز البلاغيون هذه التعددية فى ستة أنواع تجعل الوصف الفانتاستيكي يلتزم بها مركزاً على أنواع معينة لتبسيطها ، دون أخرى :

١- وصف الزمن Chronographie

يأتى فى الحكى الفانتاستيكي متميزا لكون الزمن يمثل خاصية جوهرية فى تخليد الفانتاستيك . ومن لمة ، فإن وصفه يحظى بأهمية زائدة ، ويحتل زمنى يوازي انقلاط الزمن من قبضة التحديد والتقويم المتعارف عليه . وقد يأتى وصف الزمن ضمنيًا مثلما هو فى (طرف من خبر الآخرة) بترصد السارد لزمن الموت ، وزمن الحلم ، أو فى (دوائر عدم الإمكان) حيث الذاكرة تبدأ الحكى من نقطة موت هزيمة ثم تمر عبر أزمنة مخترق ، ويشم « عواد » وحده أبخترتها ، شأن الزمن فى (أرواح

يقطن فى حجرة معتمة ، له بريق فى عينيه المستثيرتين ، تجاوز المائة وخمسين عاما ، له لحية يتخللها بياض . ويذكر الأهالى أنه سيزى القيامة بعينه ، ولد من بطن أمه نابت الحية تكلم بالقرآن قبل خروجه من الرحم^(٤٨) . كما يعمد عبد الحكيم قاسم إلى وصف جد الحفيد بالإيقاع التعجيبى نفسه ، فهو :

« شليد التحول ، جلبابه الأسود الكشميرى الثمين معلق على كتفين مدبيين ، تحته صدار ناصع من القطن له أزوار صدفية . وجه الجد مخيف له عين ملموسة بالبياض كأنها زلطة ، أو حبة عقد رخيص ، العين الأخرى محمرة ، مخبوضة ، شائخة الجفون ، الفك الأسفل محطوم معوج »^(٤٩).

كما لجأ « الخمسة » اللامرثيون إلى أوصاف متعلقة بالشخص الموكولين بهم (بالطفل صاحب الجمجمة الرخوة وأ . دهر) . لكن الجليل فى توصيف الشخص هو أن هؤلاء الرواة استطاعوا ، من موقعهم بوصفهم رواة ، أن يدفعوا فى كل حين بالقارئ إلى تمثيل أوصافهم عن طريق صفات ونعوت يصفون بها أنفسهم ، تتخلل كل فصول الرواية .

ويبدو أن الغاية من هذه الأوصاف للمظهر الخارجى للمشخصة ترابط بتأدية وظيفة تساهم فى تأكيد الفانتاستيك وسمه التعجب فى هذه الشخص ، فوصف « دينو » أو « م آزاد » ، أو الشيخ عطية أو الحفيد . . إلخ هى أوصاف فانتاستيكية للمظهر الخارجى لهؤلاء ، تشير إلى المظهر الداخلى ، النفسى والفكرى ، بحيث إن سمة أوصاف شخص الروايات السابقة هى الضجر والعنف غير المحدودين ، والانفعالات المرسومة بدقة .

إن الأوصاف الخاصة بالشخص هو مظهر تأكيد الفانتاستيكي ، قصد استيلاء شخص تستطيع إجمال اللامالكوف والسير به فى أفق أبعد من أى تصور .

كما يلجأ السارد / الواصف الفانتاستيكي ، فى كل أوصافه ، إلى اختيار مفردات وعلامات أسلوبية تساهم فى تخصيص وصفه^(٥٠) ، انطلاقا من استعماله لاستعارات تعاقبية تتعلق بالشكل وكل الأدوات البلاغية مثل التكرار فى استعمال نسق لوحات النص تجل إلى وحدات منفصلة ، قيلت أو ستقال ، والروابط التى تقوى الالتحام الداخلى للوصف ، وتربطه بالهيك عامة ، فضلا عن الدينامية التى تدفعها إلى خلق مدونات وصفية خاصة^(٥١) تعطى لكل موضوع وصفى مصالحة الخاصة ، مثلما يلجأ إلى ذلك روائيون عديدون ، بتخصيص مصطلحات ووحدات معجمية من حقولها الأصلية فى وصف كيان ما ، الشيء الذى يفضى بالتوسع الإسنادى Expension Prédictative إلى فرز ستة نماذج من الوصف ، منبثقة عن تصور المدونة الوصفية :

النموذج الأول :

وهو كلما صار الوصف تقنيا ، يستعمل مفردات ذات دلالات أحادية Monosemique أو أسماء أعلام - علمية ، وقد صار هذا الوصف لغة فردية متخصصة يتعذر معها فهمه^(٥٢) . والهيكى الفانتاستيكي يبتعد عن هذا النموذج الذى يسود المؤلفات العلمية المتخصصة .

النموذج الثانى :

الموضوع الموصوف ، المقدم ، والوحدات المعجمية المشكلة له سهلة ، يستطيع المتلقى فهمها لكونها لا تفرق فى أوصاف حشوية أو تزينية ، بقدر ما تنصب على وصف يهدف إلى إيصال المعنى .

النموذج الثالث :

ويعتمد على إدخال نوع من الكتلة الدلالية Bloc Sémantique فى النص ، التى من الممكن أن تؤول

- أنت مزيلة .

- أنتم مدعسة الباب .

- أنت لصة .

- أنا ؟ يا للبهائم .

- أنت نعم ، شخيرك كمؤخرة الكلبة .

- شخيرى أنا ؟ منى والدكم ملوث بالسل
بأولاد الفضيحة » (٥٦) .

- . . . حيث تتنلى مخيلة أ . دهر من
الفراغ المعدنى كورق الزينة الملون فى بيت
منهوب . وإذ يلتفت الشاب نفسه إلى مخيلته
التي تتجسد بعيدا عنه كما لو ب نزعه
لابسه (٥٧) .

فهذه النماذج وغيرها ، تمثل وصفا يشتمل على
كليشيهات وصور تبدو ثرية بإعطاء الشيء الموصوف
وجها آخر أكثر إشعاعا بدلالات متعددة لا تتوقف عند
قراءة واحدة .

النموذج الخامس :

وهو النموذج الخاص بوصف يتضمن مدونة
خالصة للمفردات التقنية المخصصة للإضاءة واعتماد
سلسلة من الاستعارات ، أى الوصف بمفردات مركزة
وصميمية تحقق الإضاءة لمجموع المحكى . فأتنا وصف
انفعالات الشخصية ينشئ معجم السارد من مدونة تخص
النفس ، إذ لا يمكن الإتيان بمعجم آخر من حقل
منابر .

النموذج السادس :

فى هذا النموذج يظهر الوصف كأنه متوالية
خالصة من الإنسانات ، بارتكازه على مدونة تنتمى إلى
الحواس الخمس ، وهى مدونة طبيعية ، ومألوفة ،
مادامت لا تتجاوز الأوصاف المحتملة ، فراوى (وقائع
حارة الزعفرانى) يصف عن طريق السماع والإسناد ،

بطرق متنوعة من طرف المتلقى (٥٣) ؛ أى أن الوصف
يجىء مفتوحا على نوافذ متعددة بمد المعانى التي تتيح
للمتلقي إمكانية التأويل ، وتفكيك تلك الوحدات .
فحينما يصف الجرو « محظوظ » فى (حكاية على
لسان كلب) القادمين من المدينة إلى الريف ، والكلبة
البيضاء « لولو » ، فإنه لا يفعل ذلك اعتباطا :

« قفز الأولاد من العربة المكشوفة التي تشبه
الأوزة ، وعانقوا وقبلوا أولاد أصحاب البستان ،
وبنات صاحب البستان ، ونطت من العربة
كلبة بيضاء ، قليلة الحجم . . نظيفة . .
يكسوها شعر غزير وكان اسمها لولو ، وكان
برقبة لولو طوق من الجلد لدلت منه أجراس
تدق وتنتثر الثور ، وكانت لولو رشيقة الخطوة
مشيها على الأرض يشبه الرقص » (٥٤) .

فهذا الوصف يعطى دلالة ستساعد المتلقى على فهم ما
سيأتى من أوصاف وأحداث ، مثلما هو الأمر فى كل
المحكيات الفانتاستيكية التي تأتى أوصافها محملة بكتلة
دلالية تساهم فى تأويل أحداث الرواية .

النموذج الرابع :

ويتجلى فى ظهور مصطلحات مقولية Stereotype
بخصوص وصف الملامح ، وهى مثل كليشيهات قائمة ،
كان نقول : « جبين وضاء كالثلج » ، فهى صبور بلاغية
تحيل إلى القول بأن المحكيات الفانتاستيكية تتميز بهذه
الخاصية اللغوية ، بل أكثر من هذا أن هذه المصطلحات
المقولة ترقى إلى مستوى الصور فتأتى صادمة :

- « كان الموت كخيره من المحاربين الذين
احتالوا لكل شيء .. ، فبدوا مدججين
فى هذا الطرف أو ذاك » (٥٥) .

- « أنتم ققط مزيلة » . تقول الأم فيرد
أولادها :

وظائف الوصف الفانتاستيكي التي لا تخرج عن مكوناته وعمده التي سنها النقاد والمهتمون بهذا الجنس الأدبي :

١- الوظيفة الفاصلة / التحديدية Demacrative

وهي الوظيفة القائمة في جميع الحكايات ، إذ يقوم الوصف بالفصل بينه وبين السرد مادام هذا الأخير يبدأ حين يتوقف الوصف . هذا التحديد للانتقال يستعمل العديد من الوسائل ، فقد يحس به المتلقي كما قد لا يحس به ، فتكون هناك مسرورة وفقت الحكايات الفانتاستيكية في تحقيقها بسهولة الانتقال دون خلق نفاذ ما .

« م » ينطلق على يديه ، وقدميه ، أكثر خفة ، والمكان المعتم ، في الليل ، يتضح ، رويدا رويدا ، لعينية الثاقبتين وهو - كما لم يعهد ذلك من قبل - يشتم الجهات كلها ، معاً ، بحساسية تفصل الروائع المختلطة : هذه رائحة سرفقات قمح محصودة ، هذه رائحة قنبيط ، هذه رائحة جدول مياه .. » (٦١) .

يبدو جلياً في هذا المقطع ، كما في مقاطع روائية متعددة ، امتزاج نسجي بين الوصفي والسردى بكل أنواعه ، فالسارد هو المتكفل بالوصف والسرد ، والتعليق ، والتفسيرات ، وكل ذلك يتم دون أن يحس المتلقي بالانتقال بين الوصف والسرد .

٢- الوظيفة التأجيلية Dilatoire

وهي الوظيفة الثانية . وهي أساسية في الخطاب الفانتاستيكي ، لأنها تعمل على تأخيرات متوالية لخاتمة منظرية ، فقد ينساب السرد بأحداث تتطور كأنها في اشتغال دائم . لكن السرد فجأة يتوقف مفسحاً المجال للوصف الذي يوقف كل حركية زمنية ، وهذا الإدخال الوصفي يؤدي إلى وظيفة تأجيل استمرارية الحدث في الزمن ، وهو ما تلجأ إليه الرواية الفانتاستيكية ، خصوصاً حين يتعلق الأمر بإعطاء تفسير ما ، يتأرجح بين التفسير

و « م آزاد » يصف انطلاقاً من النظرة المؤسمة لقيام وصف يتضمن المقومات الجمالية كافة .

إن هذه النماذج التي هي أنواع وصفية ، بالإضافة للأنواع الأخرى ، تشكل قوام الوصف الفانتاستيكي المندغم في ثنايا الحكى ، والمنبثق من زوايا السرد ، والحوارات ، والخطاب المباشر ، وغير المباشر ، مما يجعله وصفاً سردياً قائماً بذاته .

ثالثاً : وظائف الوصف الفانتاستيكي :

إذا كان الوصف هو إحدى العلامات المفضلة في الأدب ، كما يقول جان زكاردو (٥٨) ، فإن ذلك يتأتى من الوظيفة التي تعزى إليه وتشغل حيزاً رئيسياً في إطار الحكى يتناظر مع باقي مكونات الخطاب الروائي ، فالوظيفة التي كان يشغلها الوصف في الأعمال الروائية لم تعد مقبولة اليوم بفعل التحولات والتراكم الروائي الذي أفرز تصوراً حقيقياً بالمناقشة ، فيما يتعلق بالوصف وعمله داخل النص ، باعتباره - كما يقول بارت - صانع عالم خيالي (٥٩) له وظيفة استراتيجية أمام الوظيفة الكلاسيكية التي كانت تربط بالتزيين ، واستملاء الديكورات ، مع الإطالة في وصفها ، على غرار أعمال بنزاك وجرجي زيدان في رواياته التاريخية ، أو حتى الأوصاف المبهمة في الأعمال النثرية القديمة ، لكن وظيفتها عند « إدوار الخراط » وهو يصف الدواخل المتشبهة ليخائيل تجاه رامة ، تجيء مغايرة ، وذات توجه معين ، يكسر التوجه الكلاسيكي التزييني كما كسره بهاء طاهر ، وسليم بركات ، ومحمد البساطي ، ومحمود الريماوي ، وغيرهم من الروائيين الذين زعموا المسألة الوصفية مسلحين بجهاز نظري يدرك أهمية التحولات في إطار رواية عربية تقيس النبض المختل لكيانات الهوية المحيطة (٦٠) .

ويستطيع فيليب هامون مرة أخرى أن يرصد للوصف خمس وظائف ، بعضها يلتقي أو يختلف مع

(أرواح هندسية) (دوائر...) (وطرف...) (وأبواب المدينة...) يغطي الوصف السردى الذى يسمى السارد من خلال إلى تنظيم حكي يهسىء المتلقى لتقبل الأحداث العجائبية .

٥ - الوظيفة التبعية Focalisatrice

وهي الوظيفة الأكثر أهمية . وهي أساسية فى الوصف الحديث ، والفانتاستيكي منه على الخصوص . والتبعية هنا تؤدي إلى التمرکز فى حقيقة معينة كاعتبار الإنسان حقيقة الكون المركزية للحكى ، يحمل مجموعة معلومات مباشرة أو غير مباشرة حول شخصية ما ؛ فالتبعية هنا إيديولوجي له خلفية ثقافية واجتماعية وسياسية ، يسمى الواصف من خلالها إلى تبعية كيان أو كائن ما ، بتقديم معلومات وصفية داخلية وخارجية ، قصد قول شيء آخر مبال . والوصف بالنسبة للشخص الوصف الفانتاستيكي هو تبعية للفانتاستيكي ، ومركزة الشخص بالاضافة إلى تبعية موازية فى وصف الأمكنة ، وغيرها من الكيانات السدنية المبارة بالوصف ، المركز والدقيق لغاية تحقيق الفانتاستيكي .

إذن ، فوظائف الوصف الأربعة الأخرى تعد مكملة للوظيفة الأساسية فى الخطاب الوصفى الفانتاستيكي لكونها تحقق للحدث - أثناء سرده - هويته ، فتجسده ، وتحيله إلى إمكانات متعددة فى التأويل .

إن اشتغال السرد والوصف معا * فى الخطاب الفانتاستيكي هو اشتغال قائم على التعاضد بين باقى

العقلى والتفسير فوق الطبعي ، ففى (طرف...) يعلن السارد ، بدءا ، موت هنومة ثم ينطلق فى أوصاف عديدة ومتنوعة :

« صراخ النساء يسوط القلوب برعب وجزع ، وجوه عليها غبرة الرجال ، يحولون ذاهلين . النساء مشقوقات الجيوب ، مجروحات الخلود ، معصوبات الرؤوس بالطرح السود » .

ثم يصف زوج الميت . . . بوجهها الأسمر الوسيم ، وعينها البهيتين ، وحاجبيها الثقوسين ، وأسنانها الناصعة كقطع الصدف ، بعد ذلك يستمر فى تأجيل الحديث عن الميت ، بأوصاف أخرى تؤدي وظيفة تأجيلية تساهم فى تمديد الحكى ، ومحاولة تعديل المعادلة بين زمنى الحكى والحكاية .

٣- الوظيفة الزينة Décorative

وتتحقق عندما يتم دمج الوصف فى نسق جمالى وبلاغى . وتطرح هذه الوظيفة إشكالا لابد من حله ؛ وهو أنه قد كان لها وجود قديم مهمم ، أصبح ثانويا فى الرواية الحديثة ، وإنما يتوخى من التزيين خدمة الوظائف الأخرى بالإضافة إلى الطابع الجمالى ، النوقى الذى تحققه ، مادامت الرواية تسمى لتحقيق وظيفة المتعة الفنية إلى جوار وظيفتها الأساسية ، كما هو الأمر عند بركات ، والخرائط ، وطوبيا . . . فهم يتحليون على هذه الوظيفة لاستبدال جوهرها ببلاغة مقصودة ، ولغة متعددة تفضى لمعان كثيرة .

٤- الوظيفة التنظيمية Organisatrice

وذلك لضمان التسلسل المنطقى للقرائة . وتحديد « المنطقى » هنا يشير إلى غياب الثغرات الفنية التى تعد عيوباً . فكل محكى منطق الخصاص : بداياته ثم نهايته ، وطرق السرد ، وعرض الأحداث والوصف . من ثم ، فإن منطق المحكىات الفانتاستيكية يدخل فى استراتيجياتية التجريب الروائى من جهة ، كما هو محكوم بالتزام ما يصعد فى أحداث فوق طبيعية ، من جهة ثانية . ففى

* يمكن أن يجازف بنعت « مصطلحات » نسبية واصفة وتحليلية ، نستعدها من حقول معرفية أخرى ، وذلك بنعت السرد الفانتاستيكي بأنه سرد مغناطيسى Magnétique له قوة لا مرئية يستجلب بها المتلقى ، ويتمثل فى الحدث والتفتيات ، والطرقات السردية التى تتكفل بصوغه .
أما فيما يتعلق بالوصف ، فيمكن اعتبار الوصف الفانتاستيكي بأنه « وصف فلكي - خرافى » يعتمد على التشريح ، والرسومات النفسية ، والتفاصيل الدقيقة والمبيرة .

الحديثة ، تدعو إلى أن الزمن والمكان هما شيان متصلان بعكس تصورات نيوتن النظرية . كما أن دراسة الزمن ، علي الخصوص ، ظلت تحتفظ بأهميتها ، فهو عند كائط ليس بموجود في ذاته وليس بشيء آخر غير شكل الحبس الباطن^(٦٣) ، بينما يميز برجسون بين الزمن الحيوي الذي هو الديمومة ، وهي شيء كيفي لا متجانس ، وبين الزمن الفيزيائي – الكمي – المتجانس . هذا الأخير اندس في الفضاء فصار هجيناً وهو ما عبر عنه باختين بـ « الكرونوتوب » المتمثل في مجموع خصائص الزمن والفضاء داخل كل جنس أدبي^(٦٤) .

أما هايدجر المعنى بالزمن الوجودي ، فإنه يستخلص أن الزمن لا يكون ، ولكنه يتزمن ابتداء من المستقبل بوصفه الاتجاه الأساسي للزمن^(٦٥) ، وهنا التصور الفلسفي للزمن يؤدي إلى القول بأن الماضي ليس خلطاً ، وليس المستقبل هو الأمام ، كما أن المستقبل أيضاً هو ما ليس بعد ، بل إنه يتم بأن يكون الماضي والحاضر ، ففي الماضي يكمن المستقبل ، وهي رؤية تحققها الرواية بامتياز . كما أن كل محكي يحقق « كرونوتوب » خاصاً به ، كما يقول باختين . ومن ثمة ، فإن التحديد الدقيق للكرونوتوب ينطلق من رؤية فلسفية صارمة ، ومدققة . ففي كل حدث هناك فضاء – زمن باعتبارهما وحدة يستحيل فصلها ، تتنوع وتتفاعل مع الوحدة الفنية للمؤلف الأدبي في علاقته بالواقع^(٦٦) ، تستطيع أن تعطي نفساً معيناً للأحداث ، كما أنها تشكل نواتها المنظمة والمتضمنة لموضوع الرواية ، حيث الحيكات تتعقد وتحتل في الكرونوتوب^(٦٧) . في الرواية الفانتاستيكية يصير الكرونوتوب خطاباً نوعياً له خصائص جديدة ومغايرة ، بحيث يصير الزمن بعداً في الفضاء ، يصعب تحديده ، مادام التعجيب يستند عليهما لتعريف الفانتاستيكي ، مما يفرض تساؤلات مشروعة تتطلب وضوح المنطقتان : أولها تجليات الكرونوتوب في الفانتاستيكي وطبيعته ، ثم مكانته ووظيفته ، انطلاقاً من المفهوم الباكتيني الإجرائي ، والاحتكام للنصوص الفانتاستيكية

المكونات الأخرى ، وإن كان السرد الفانتاستيكي يستخدم لإغناء أبعاد معرفية تتعلق بسرد حدث فوق طبيعي ، وإبراز العناصر المجابية فيه من أجل خلق معرفة معينة ، من مخلفاتها الواضحة أنها تفرز الحيرة والتردد ، بالإضافة للجانب الدلالي الذي يساهم كثيراً في إرساء رواية فانتاستيكية ذات أسس ومكونات . فإن الوصف الفانتاستيكي يجيء متعدداً وحياً ، مرفوداً بأسلوبية جديدة تكسر البلاغة الأحادية للمعجم ، فتعمل على إخضاع أبعاد النص الفنية والإيديولوجية .

إن السرد والوصف يسيران في طريق واحد نحو تجريب يقوّض السرد الكلاسيكي ، ويخوض غمار المغامرة من أجل سرد يروى أحداثاً ملتهبة تحرق القارئ بفراغيتها ، وتترك به لوعة معينة ، من أجل وصف فانتاستيكي يجسد ، بأسلوبية شعرية ، أبخرة تلك الأحداث المجابية حتى يتحسسها المتلقي ، فتنبه حيرة ودهشة لا يد منها .

ثانياً : الكرونوتوب والخطاب الفانتاستيكي :

تقدم الرواية الفانتاستيكية مجالاً لمكون آخر من مكونات خطابها ، يجمع الزمان والفضاء من حيث هما وحدة تحت تسمية الكرونوتوب Chronotope ، مما يوشح على الفضاء – زمن وعلاقتهما^(٦٨) ، وتفاعلهما داخل خطاب الرواية الفانتاستيكي انطلاقاً من مميزتهما وخصائصهما ، فتعمل على التقاط كل مشاهد الإدهاش لإثراء السرد وتدعيمه .

يجيء مصطلح « الكرونوتوب » الذي نحت به باختين ، عن وعي علمي ، ودافع نقدي يبحث عن دفع الخلط وتجاوز تقنيات الفكر التقليدي الذي كان يؤمن بمطلقية الزمن وانفصاله عن الفضاء – المكان . فالتصورات الإبيستيمولوجية الحديثة ، ذات البناء الرياضي والعلمي الصارم التي تخصرها النظرية النسبية ، حيث أفادت كل العلوم وأعطت دفعة جديدة لفكر الإنساني تجاه الفيزياء

معا على ظهر السفينة . إنها أربعة أيام ، وفيها ما فيها من حيوات ، ونهب ، ونسيان وعصف وخصام وقطيعة وجبر وكسر وإغواء وإيرام وتقويض ، أربعة أيام سرقطنا بأنامل مأكرة رخية كرخاء هذا الضجر الشهواني الذى شطر المعلوم بين يابستين : ميناء المدينة هناك ، ورصيف الأرض الأخرى هنا^(٦٩) .

فكرونوتوب (أرواح هندسية) يتمحور حول «الأيام الأربعة» الضائعة ، والعمارة ثم الشارع والأدراج والدهليز والسفينة ، والنوافذ والبهو والمصعد .. إنها أشياء تضفر الزمن بالقضاء لإفراز التعجب . فالزمن الفانتاستيكي هو «بنية دينامية»^(٧٠) تخضع للتعدد والانكماش كما تستطيع أن تتنوع في «القضاء الذى يتمدد ويتقلص ، يطول ويقصر»^(٧١) .

لقد استطاع الكرونوتوب ، في المحكي الفانتاستيكي ، أن يحقق تباينا مهماً بين الزمن العادى والمطلق ، وإجازه لقضاء بأبعاد أربعة ، مادام زمن أزمة حياتي «الكرونوتوب الفانتاستيكي» الذى يمكن تسميته «كرونوتوب الكابوس» ، المتضمن لقيم انفعالية تستولد الدهشة والتردد في نفس المتلقى ، إذ الأحداث المعجائية تبنى على انهراق الزمن في فجوات الرهبة ، فـ «م آزاد» يقضى ست سنوات في انتظار الرجل الكبير - وهى سنوات حلم «دينو» - ، والطفل الميت ينهض من موته ليقتنى الجرائد ، كما أن الخطيب السياسى يظل جالسا على كرسيه لسبع سنوات ، ميتا ، والجد القادم من أربعين سنة يتوعد حفيده أ. دهر .. كلها بوارق كرونوتوب الكابوس الذى هو عمودى يرصد الاختفاء ، الموت والتعجب .

ولن نجادل في أن كرونوتوب الكابوس ذاته يوجد في روايات واقعية أو رومانسية ، لكن التأكيد على إبرازه في المحكى الفانتاستيكي . هو تأكيد على تحديد تفاعل المفارقة والتناقض وسط ما هو فوق طبيعى .

مما يتيح إمكان اكتشاف آخر ، يؤسس خطاب التعجب إلى جانب باقى المكونات ، وإن كانت تصورات جينية الفكرية حول الزمن تمثل وسيلة إجرائية مرنة تفكك الزمن وتكشف عن خباياه المستترة . من خلال هذه المنطلقات ، فإن جميع المحكيات الفانتاستيكية تتضمن «كرونوتوب» متباينا ، مادام التنوع هو سمة من سمات الرواية الحديثة .

وإذا كان تحليل باحثين قد توصل إلى أن هناك «كرونوتوب» اللقاء : «الطريق» ثم القصر والعتبة ، فإن كرونوتوب الرواية الفانتاستيكية لا يتضمن بالضرورة هذه الأنواع التى كانت وليدة نتاج أدبي معين في زمن معين . لذا فإن رؤية الكرونوتوب يجب أن تتم من خلال التحليل المتبصر ، خصوصا أنها تتعامل مع الرواية العربية ذات الخصائص المغايرة ظروفها وإنتاجها للرواية الغربية .

يتحضر الكرونوتوب في الرواية الفانتاستيكية باعتباره وحدة قائمة توظف الحدث المعجائى ، فيبرز الزمن بعدا من أبعاد القضاء ، عصيا على التحديد بسهولة ، فهو يتلبس المعجائية بدوره : في (أرواح هندسية) هناك زمان هندسيان : زمن المحكى والقصة ، وهو زمن يبدو أنه طبيعى رغم فورته الداخلية ، يجرى في قضاء السفينة ، وعمارة أبى كبير بشقيقتها . هذا الزمن عادى يقع - على مستوى الظاهر - في قضاء يبدو عاديا ، لكن الحقيقة أن هذا الزمن الذى يوهم بالمألوفية هو الذى ستفجر منه نبوة الزمن الآخر ، فيؤثر في القضاء ثم يصير مخيفا بدنيامية الفانتاستيك ، ولا توقعاته المسبوخة التى تأبى لتخلط التنظيم الإقليدى - Euclidy - للأشياء تحت غطاء نظرية النسبية^(٦٨) . وهذا الزمن الآخر الذى تولده الرواية يحقق إمكانية وجود القضاء ، وكلاهما متمسح يتحول :

« .. لكننا التفتنا إلى أعماقنا من جديد باحثين في أمر الأربعة أيام التى تلت سقوط عمارة «أبى كبير» ولماذا ظهرا نحن وأ. دهر

١ - الزمن الكابوسي : هندسة الأبعاد المولية :

يحتوى الزمن على بنيته الدينامية والحيوية ، فيتعدد ويشكل قطبا رئيسيا فى الكرونوتوب الفانتاستيكي ، نظرا لأن الروائي فى هذا الخطاب لا يتناول الزمن مثلما تتناوله الأعمال الروائية الأخرى ، ولكنه يلجأ إلى تقنيات تموضع الزمن وسط أحداث فوق طبيعية ، فيصبح بعدا فاعلا يخضع للمسح والتحول ، حتى يصبح مقتسما للبطولة ، لأنه يشكل فسيقساء شديدة التنوع ، فهو فى المحكى الفانتاستيكي عصب الحدث والشرايين التى تتدفق فيها دماء الشخص العجيبة .

ويتجلى هذا فى كيفية رسم هندسة الزمن الكابوسي فى (دوائر عدم الإمكان) ، حيث الزمن زمن أزمة وموت وجنون ، وانتهيار الأشياء ، يتدفق من لسان عواد الذى يجسد نواسا زمينا لا يسير فى اتجاه واحد معلوم : «يا أيوب يا من بليت بالظلم والمكتوب : كاس الهنا كلما أردته جاعنى بالمقلوب» (٧٢) . فالزمن هنا ينقاد مع الفانتاستيكية ، يشتد بعد موت هنومة ، من خلال استرجاع عام للزمن ، ويحدث دحوب وسط أزمة كابوسية ، تحترق ، وتتصاعد أبخرتها الرمادية من ذاكرة «عواد» ، فتتحول أزمة الرواية إلى زمنين كابوسيين : زمن النهار ، وهو أقل حدة من زمن الليل العنيف المهيمن : وفيه يظهر القمر ، ويبدأ الصدم :

«فى الحال شمت هنومة الليل ، وسمعت الضفادع ، وكلب الأعشى والخيار . ليلة واحدة تكبر الخيار ، وتنمو وهنومة أين هى ؟ انقشع الدخان فهرت كل الأشباح بهنومة» (٧٣) .

الزمن فى (دوائر عدم الإمكان) زمن الموت الدائرى ، والصدام مع كائنات غير طبيعية ومع معتقدات ، أو مع الماضى لحظة الآن التى هى الدرج الملتهب الذى يرمى على عتباته الماضى مرتطعا بالآن ، مرددا أصداؤه فى الآتى : بالإضافة إلى رؤية «عواد» الذى كان حكيه

يجسد الزمن ويجعله زمنا غير عادى ، لأنه نفسه مرتبط بداخل البطل وخارجه ، يخوض صدامات عنيفة ، لذا جاء هذا الزمن منبثقا من جروح «عواد» مناقضا للزمن الخارجى الخطئى الهادئ . ففى حديثه عن «عبد السميع» ، يصف كيف أنه «فى عشرة أيام زادت عمره عشرة أعوام وتقوس ظهره ، وظهر الشيب فى سواد شعره» . الزمن ليس واحدا ، وليس متجانسا ، وهذا ما تحاول الرواية الفانتاستيكية إبرازه دائما ، انطلاقا من مظهرات عدة متباعدة ترسم هندسة زمنية متداخلة توهم بالخطية دون التزم حقيقة بها .

إن الأشياء والكائنات تنزمن حتى تصير ذات قيمة ومشروعية ، تفرز رؤية تنعكس على مرآة الكرونوتوب . ففى (أبواب المدينة) يتقصد الراوى إبراز الماضى ، ثم يبدأ فى القفز ليبرز الصفة التعجيبية للزمن :

«المرأة التى كانت تكلم الغربى وقالت إنها هناك منذ ألف عام . ماتت آلاف العذارى ، لكنها لا تموت» (٧٤) .

«امرأة عذراء ، ولها ثلاث بنات حبلى وأنجبتهم فى ثلاثة أيام» .

«الطيور تكبر بشكل غريب» .

«هذا حدث منذ ألف عام ، وسيحدث بعد ألف سنة» .

الزمن هنا مفتوح بأبواب متعددة ، بتعدد (أبواب المدينة) العجائبية ، وهو زمن دائرى يقاس بالمسافة الروحانية ، فليست هناك ضوابط وحدود تحد زمن الغربى ، أو سكان المدينة الغريبة ، حتى صار الزمن مشاعا ، نهبا بين الأزمنة تتقاسمه كما تشاء ، (مثلما تقوسمت أزمة بيروت - إلى متعطفات - بالشكل العبثى الفادح) . فانفلات الزمن فى المدينة الغريبة من المقاييس المألوفة إلى مقاييس ضد المألوف ، رؤية تضع الزمن فى المحكى وتعمده إلى حدود انفجاره ، كما تقلصه إلى حدود الحيرة ، ، وتلك مفارقة تلطس الزمن كله ، حتى تطبعه

المستوى الثاني ، فالأول دنيوى والثاني أخروى ينطلق من ذاكرة الميت ويقيمان التعارض فى الدلالة ، وغيرها .

«الآن يعرف أن خاله كان يحبه» - «الآن يعرف أن الخال كان يقضى الليل فريسة للحزن» - «الآن يراها راقدة على الدكة جنب السرير» - «يراهها الآن طويلة» - «يراهها الآن ليلة دخوله بها» - «الآن عرف ما لم يكن يعرف ، وأحاط بكل شئ علماء» - «الآن تلاشت من بدنه كل صورة من صور الحياة» - «الآن تسقط الحدود وتتسع الآفاق إلى ما لا نهاية» - «الآن ما عادت المعرفة جزءا مضافا للكيان» .

يؤسس ظرف الزمان « الآن » معرفة بالزمن / الماضى - الأخرى والدنيوى ، وهو موطن زمن الموت ، والرؤية الحيوية التى تعكس رؤية الفانتاستيك فى الرواية العربية ، للكون من الموت والكوابيس ، وانهايار الفواصل الزمنية . هذا الالتخديد لا تتلزم به (وقائع حارة الزعفراني) وذلك بزرعها توارىخ وتجليدات زمنية فاصلة وملفتة للنظر فى كل صفحات الرواية . فمعد أول كلمة يتحدد الزمن ويتعين : « مساء السبت » - وأعوام ١٩٤٩ - ١٩٧١/٩/٤ - أواخر ديسمبر ١٩٥٧ - عام ١٩٥٤ ، ميزانية ١٩٥٥ - أول راديو ١٩٥١ - ١٩٤٤ - ١٩٤٢... إلخ . ويأتى إدراج هذه التواريخ للإيهام برواقية الحدث الفانتاستيكي على أنه شئ وقع فى حارة من حارات مصر الكثيرة ، تحكى عن أزمنة أزمنة وكوابيس ، إنها تاريخات تؤدى وظيفة مزدوجة لصيقة بالشخص . والراوى ينطلق فى سرده بشكل خطى مند ظهور أزمة العنة والطمس ، ثم استمرار الأيام ثقيلة . لكن الزمن الفانتاستيكي هو الذى كان يحرك الأزمنة الأخرى ، ويعددها بحيوية تتمثل فى المفارقات الزمنية ، من جهة و زمن الطمس الممتد فوق قرن ونصف من الزمن ، فى فناء دائم الظلمة ، من جهة أخرى .

فى نهاية الاستنتاج بالكابوسية ، والمتمثلة فى الأزمة والتوتر - فهناك الماضى ، وهناك الأزمنة الطالمة من هذا الماضى ، بأبعادها المتناسلة .

ويمكن أيضا تعزيز هذه الرؤية للزمن الفانتاستيكي باستجلاء تمظهراتها فى (الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة) ، حيث الزمن الكابوسى ينطلق محايثا لزمن «إسكافى المودة» الذى يصوره الراوى مخمورا على الدوام ، يوقف أزمنة يتخول فيها إلى خروف ، أو حالة أخرى من التفكير الهلثاني ضد زمن الدركى ، مثلما يؤسس «الحاج كيان» فى (عرس بفل) زمنه الطقوسى فى كل السبوت والأحد ، بعدما انكسر الزمن الأول الذى كان يريد أن يكون فيه مصلحا : «حشا الغليون ، وأضرهم فيه النار ، ثم تناول كمية من الحشيش مزجها بالسل» (٧٥) ، كما يمزجها بزمن مفقود يؤسس داخل المقبرة ، حتى يتيح له انطلاق مراحل الرحلة الوهمية فى غرابة العالم ، وسط الأموات والحوارات الوهمية ، مثل رحلة «م آزاد» الوهمية إلى قبرص . إنها أزمنة الحلم التى توازيها أزمنة الحقم والفساد والموت ، بالإضافة إلى الحلم والهلثاني ، وهما يقودان إلى مجاهيل أخرى . ففى (طرف ..) هناك ثلاثة أزمنة : المستوى الأول زمن ما قبل الحلم ، الحفيد فيه صباح بالعودة إلى الماضى ، وهى عودة تنطلق من زمن الآن الذى يسطح المستوى الثانى والثالث من أزمنة الرواية .

المستوى الثانى - زمن عتبة الحلم (زمن الآن) ، حيث يهيمن «الآن» بشكل لافت ، فى لحظات الموت : «الآن يأتى الرسل» - «الآن يخلع اللحد منداس» - «الآن سمع على البعد هزيم تلاوة جمهور المشيعين» .

وكان الراوى بلجونه إلى هذا التكرار يفيى جعل زمنى الحكى والقصة متوازيين ، وهو ما يتكشف سرايا فى المستوى الثالث الذى يمثل زمن الموت ، ويهيمن فيه ظرف الزمان «الآن» الذى لا يشبه «الآن» فى

المأزوم ذى البداية والنهاية ، ثم الاسترجاعات والاستباقات من طرف رواة « غير محسوبين فى عداد هؤلاء الذين تثرثر مصائرهم » أو هم « من روح لا يخالطها دهش أو ذعر أو فرح أو ما يتصف به الكائن المرنى ذو اللحم والدم والضجر » (٧٦) .

لكن المفارقة أنهم يبحثون عن الزمن الضائع — فى (أرواح هندسية) — أربعة أيام من حياة « أ. دهر » ، كأن الرواية هى بحث عن الزمن المختبئ فى المرأة ، والمسكون بأزمة أخرى ، بدورها تبحث عن الأيام الأربعة ، فالماضى الموصول بأربعين عاما هو ماضى الجد الذى يتوعد حفيده ، يبحث بدوره عن الأيام الأربعة الضائعة التى مرت كبعد فضائى مكسور ، إنه زمن هندسى بأبعاد لا مربية يهيمن على زمن الحكى والقصة ، خارج « المرأة » ، حيث تنحل المشاهد وتتناحل ، أما أ. دهر :

« فيميد ترتب روحه ، طالما لا يتذكره أحد ، وطالما ستهار العمارة دون أن يذكره أحد ، إنه ترتيب صغير لما تبقى من أيام ، وهى تخليدا أربعة أيام ، قبل انهيار العمارة » (٧٧) .

(. . .) نعم انهارت عمارة أبى كبير ، فخرج « أ. دهر » من المرأة التى انكسرت ممسكا بقيد مخصص للبالغ عادة ، وهو يتوعد : « خدعتنى » . الكرونوتوب كابوسى ، يكتز الزمن لترتيب الروح من انهيار الفضاء وفساده ، هروب الزمن من فضاء العمارة التى ستهار إلى فضاء المرأة التى ستتكسر ، ووسط هذه الارتباكات تنبجس أزمته أشد ارتباكاً ، مشدودة بين الماضى والمستقبل فى إيقاع متسجم بالتعجيب ، مثل زمن الخطيب الميت :

« نعم ، ثلاث سنين لم يتزحزح الخطيب ذو الشعر الذى ازداد خفة كعمانى خطابه أمام حضور بات يأبى مدفوعاً بفضوله مرة ، وبهره من ساعات القصف إلى مكان آمن مرة

إلى جانب هذا التحديد الزمنى للسنوات ، هناك هيمنة ملفتة للتحديدات الزمنية العامة ، واليومية مثل :

« بعد ثلاثة شهور — فى الساعة الثانية عشرة وخمس دقائق عاد أحد الغائبين — حوالى الخامسة توجه التكرلى إلى عاطف — صباح السبت قال لامرأته — حتى الظهيرة علم الزعفرانيون تفاصيل حياة التكرلى — فى العصر أصبى الزعفرانى إلى عويس — خلال العصر تحدث عويس ، نقلا عن الشيخ ، عن إكرام . . . »

وهذه النماذج من الأزمنة تأتى فى الغالب مع بداية كل عنوان فرعى يتحدث عن حدث معين ، بتحديد الكرونوتوب ، وهى طريقة توضح خطية الزمن الفانتاستيكي فى (وقائع حارة الزعفرانى) لإيهام متلقى أحداث الرواية المتعلقة بالطمس وتفاعلاته بين الأفقية والعمودية ، وإفرازاته المحملة برؤية فلسفية للحياة والأشياء ، فالزمن فى الخطاب الروائى الفانتاستيكي له سماته ومكوناته ، منها أن كل خطاب يحتوى زمنين : الأول هو زمن مألوف وعادى يشير إلى تماكب الليل والنهار ، ومؤشراتها التى تشير إلى الزمن الطبيعى الذى يتم ضبطه على الساعة واليوم والشهر والسنة ، ويجمع بين زمن الحكى والقصة . أما الزمن الثانى فهو البعد الرابع الذى يتراقص بعنف يحايت عنف المحكى بأحداثه المعجالية ويسير فى اتجاهات غير متجانسة ، ممتداً أو متقلصاً ، محدثاً فجوات مفخخة تصيد الغرابة ، بأبعادها ومستوياتها الواضحة والمضمرة ، ومنجبا لطقوس فانتاستيكية تفجر الزمن الفيزيائى المرنى ، ويسير فى خطوط زمنية فضائية نسبية ومتغيرة مثل الأزمنة التى تنوء بها ذاكرة « عواد » أو الأثرية الزعفرانية فى حارة الشيخ عطية ، أو الزمن اللامرنى فى (أرواح هندسية) حيث يتأسس التعجيب — أو ذاكرة « دينو » فى وصفها لحلم هذيانى محموم ، وكل هذا يؤسس للكابوس الزمنى

لهوية الكائن ، والشئ والحدث ، مثلما هو الفضاء الذى يقوم مع الزمن بتأسيس مظهرات مغايرة لكترونوتوب كتابوسى يقعد لمكونات الخطاب الروائى الفانتاستيكي .

٢- الفضاء الفانتاستيكي : هندسة التعجب :

لا يتحدد الفضاء الروائى فى الأمكنة وحدها (وهى مجرد جزء ، خصوصا فى المحكى للفانتاستيكي) ولكنه يتحدد انطلاقا من علاقته بالزمن ، ثم بانفلات الفضاء عن الأبعاد الإقليدية إلى أبعاد متعددة ، مفتوحة ، فالعالم الروائى « لا يتكون من الوجوه الهندسية البسيطة ، ولكنه يستنتج من أشكال جد معقدة » (٧٩) ، ومستوعبة تحقق الاختلاف عن الفضاء المألوف ، والمتعارف عليه ، يخلق تعددية فى جغرافيا الأشياء والكيانات . ذلك أن المكان كما يقول ج . برنس G.Prince

« يحتل دورا بارزا فى النص ، أو يشغل حيزا ثانويا فيه ، قد يكون حركيا ، فعلا أو ثابتا ، سكونيا ، وقد يكون متناسقا ، أو غير متناسق ، واضح الملامح أو غامضا ، مقدما بشكل عفوى غير مرتقب تتناثر جزئياته عبر فضاء النص » (٨٠) .

وهى أشكال متعددة يحتوئها المحكى الفانتاستيكي غير ملتزم بالفضاء ذى الأبعاد الثلاثة ، أى أن تصوره للمكان هو رصد لشيء خاص من زاوية نظر خاصة ، وليس للمكان المتعارف عليه بأبعاده الجغرافية ، ذلك أن الفضاء الروائى هو فضاء لغوى (٨١) ، بامتياز ، يولد الكلمات للتخيلة بالإضافة للمشاهدات الفردية والتجارب اليومية للكاتب الذى هو مثل « رسام يختار ، أولا ، جزءا من الفضاء الذى يؤطره ثم يتموضع على بعد مساحة منه » (٨٢) لينظر إليه من منظور معين ، لأن فضاء الرواية - كما تقول جوليا كريستيفا - هو فضاء

أخرى دون أن تثنى بعضهم حتى الرائجة التى حاولت جثة « القائد » - بفعل إصرار داخلى - إخفاءها لكنها التبعث (...) نعم كان ذلك فى الأسبوعين الأولين إذ أنزلوه - ميتا - من العمارة إلى صالة السينما (...) وانقضى الغد ، على النحو المرسوم لجنة يبنى تأجيل خطبتها سبع سنين (...) نعم فى ثلاث سنين أخرى لم يحد الخطيب كثيرا عن تردد كلمتى المستقبل والغروب مع إشارات بيديه أو برأسه ، إلى « القائد » دون ذكر لقبه قط حتى اللحظة التى صرخ فيها بالجالس : « نجشأ » . وكان ذلك فى أواخر السنة السابعة فى الحفل الذى لم يلق غير ضعيف الشعر بخطاب فيه ، وفى اللحظة تلك دفع الخطيب كرمى « القائد » ... فسمعت طقطقة عظام ، وتدرجت جمجمة وكف بسلاميات متحاشكة مضمومة على قبة عسكرية أما بقية الهيكل العظمى فظلت داخل تجاويف الثوب الذى لم يبل كثيرا ، إذ ذاك نهضت الحفنة المتناثرة من الناس عن مقاعدها فى الصالة ، مذهولة ، وهى القادمة بفضولها المرح » (٧٨) .

هكذا يتعدد الزمن وينطبع بسمات الفانتاستيكية فى كل الأعمال العجالية ، بالكابوسية واللامألوفية ، ذلك أن الزمن يسير وفق متغيرات ، لا حقائق ثابتة ، يولد من الموت والجنون ، والعبث ، والانهايار ، إنه انتظار دائم داخل عزلة تتلاحم مع الاندفاع والشكوى ، والإحباط . إنها هوية الكائن ، وتجسيد لأزماته وحقيقته الكابوسية ، وهو بذلك يتميز عن زمن المحكيات الأخرى ، ويلتقى مع الأعمال التجريبية التى جعلت من الزمن بعلا حقيقيا بملامسة الجوانب الغافية فى لاشعور الكائن . والزمن فى الرواية التجريبية هو البطل ، وفى المحكى الفانتاستيكي الذى يقوم على عمد تجريبية هو افتصاح

المنظور (٨٣) الذي يرى الراوى من خلاله الأشياء وينظمها انطلاقاً من قناعاته الجمالية والفكرية معا .

ودراسة الفضاء فى المحكى الفانتاستيكي لا تتحدد من جهة معينة ، فهو يشمل الأمكنة والمساكن ، والمزارع والأشياء الطفولية التى تنفل عن طريق الخيلة ، كما أوضح ذلك جينيت فى تناوله لمارسيل بروسٲ (٨٤) . وإذا كان تقسيم النقاد للفضاء إلى واقعى طبيعى ، وآخر أسطورى متخيل ، فإن المحكى الفانتاستيكي يحاول أن يجمع هذين النوعين فى جدلية مشهيدة قائمة على أبعاد متعددة الدلالة والمراجع (٨٥) ، يجمع بين الواقعى والمتخيل ، انطلاقاً من الإمكانيات الجديدة المفتوحة على الخيلة ، نتيجة طروحات آينشتين حول المكان المربع الأبعاد Continuum ، وهو ما يمكن استنتاجه من المحكيات الفانتاستيكية التى تعلم الفضاء بالتعجيب ، فعلى (دوائر عدم الإمكان) يتأسس الفضاء انطلاقاً من وعى « عواد » ، فضاء يجمع بين السطح وجغرافيته المرتبطة بالزمن . فذكر السطح يرتبط بالليل والقمر وبالسلم وأدراجة المؤدية إلى الفانتاستيكي ، فهو فضاء مفتوح عمودياً . مثلما هى البئر والساقية : « غول مدموس فى باطن الأرض مفتوح الفم إلى أعلى ، إلى السماء » (ص ١٢٥) .

فالفضاء فى (دوائر عدم الإمكان) أرضى ونتجه عمودياً نحو السماء ، مفتوح مقابل فضاء مغلق ، وهو أيضاً ديناميكي مقابل الفضاء الاستاتيكي (٨٦) ، وهما فى جدلية تقوم على تفاعل المغلق بالمفتوح ، والداخل بالخارج ، الثابت بالمتحرك ، مما يقضى إلى الثنائية المؤطرة لجميع هذه الثنائيات المتفرعة ، أى الفضاء المتخيل ، والفضاء الميمش (المترك والمنظور) ، بالإضافة إلى « فضاء التمثيلات الذهنية ، والمكان النفسى » (٨٧) الذى ندركه عن طريق علامات ومؤشرات مرجعية تعمل على إضاءة باقى المكونات الروائية الأخرى :

١- مؤشرات مرجعية نحملنا إلى أمكنة واقعية ذات مواصفات معروفة مثل حارة الزعفرانى ، الشمال السورى ، قبرص .

٢- مؤشرات نحمل إلى ما هو عالم انطلاقاً من أدوات وظروف للمكان والزمان (هنا - هناك - قرب - بعد ، أعلى ، أسفل ، كبير ، صغير ، دائرى ، مستقيم ، متوقف ، متحرك ، أفقى ، عمودى ، مفتوح ، مغلق ، مستمر ، لا مستمر . . الخ) وهو ما نحمل به المحكيات الفانتاستيكية .

٣- مؤشرات نحمل المتلقى على فضاءات متخيلة ، أو غير محددة القسماٲ ، مثل (أبواب المدينة) التى تمكس بمفوضها الدلالى غرابة مفرطة شأن البيت العتيق فى (طرف . . .) الذى يجسد الوحدة الطاعنة فى الرعب نحو المقبرة ، لم القبر الذى تجرى فيه الأحداث ، وهى فضاءات للموت تلبو كأنها نهائية . لكن الرؤية لهذا الفضاء تجمله مفتوحاً لا نهائياً ، من المقبرة تفتح ذاكرة الحفيد ، وفى القبر يرى الميت كل الماضى ، وكلها فضاءات كابوسية ، ودينامية تنطلق من نقطة سسائليكية لأن الرحلة ، دائماً ، تفتح الفضاء (٨٨) ، كما تفتح رحلة الحفيد الحلمية آفاقاً جديدة ، ورحلة الميت التى تفتح قبره المظلم على دنياه التى فارقها ، بالإضافة إلى رحلة « م آزاد » المزعومة من الشمال السورى إلى قبره بعدما كانت توازيها رحلات إلى التاريخ - توابخ الثورات المغدورة - والرغبة فى الرحلة إلى كردستان ، ثم رحلات « الحاج كيان » العجائبية داخل المقبرة . . كلها فضاءات تعلق على الفضاء الطبيعى ، لتشمس وفضاء الحلم والرعب المفتوح على نفس الكائن . . إن الفضاء الروائى ليس فى العمق سوى مجموعة علاقات توجد بين الأمكنة (٨٩) بتويعها وصدائيتها ، مثلما فى (أرواح هندسية) ، فالعسارة والمرأة ينهاران بزمنهما ، كى ترحل السفينة : أمكنة متغيرة ، تفرز طقوساً متقبانية تصب فى شريان كرونوتوب واحد :

الرواية	الكرونوتوب	الزمن	الفضاء
الريش	زمن الحلم / زمن الواقع والغربة / والضح	الشمال السوري - قبرص	
أرواح هندسية	أربعة أيام ضائعة	عمارة أبي كبير - السفينة	
دوائر علم الإمكان	زمن الموت والهلثان	السطح - البحر	
أبواب المدينة	زمن غريب وعالم	المدينة الغريبة	
طرف من بحر الآخرة	الزمن الأخرى / القبر	البيت القديم - المقبرة - القبر	
وقائع حارة الزعفراني	زمن الطلمس	حارة الزعفراني	
أوراق شاب عاش منذ ألف عام	ألف عام خلت	مصر القديمة	
عرس بغل	الزمن الاستيهامي	المقبرة - بيت الحناية	
الحقائق القديمة	زمن الممهور	مقهى عش البابل - درب المودة - الخمارة	

. وإذا كانت المعاني مطروحة في الطريق - كما قال بذلك القدماء بخصوص الكتابة الشعرية - فإن ذلك تحقيق بالنظر في الرواية . لأن التسميات التي يمكن للمحكى أن يطرقها لا توجد في الطريق ، فحسب ، ولكنها تتفجر وتتوالد على شكل فضائح تهم المغل والوجدان في علاقتهما بطبيعة المجتمع في محيطه الخاص والعام .

وهذا الجانب حاسم في رصد انشغالات الروائي وقياس حساسيته وتجربته ، بالإضافة إلى الطرائق والصيغ التي تستوعب هذه الانشغالات ، مما دفع الرواية العربية ، في العقدين الأخيرين ، إلى التنوع في التشكيل والتجريب من خلال صيغ تخيلية جديدة في القول والتعبير .

وقد أفادت الرواية - في هذا الجانب - من التطور الذي عرفه المحكى الأوروبي والأمريكي - لا تبنى ، كما أفادت من تنوع خطاب الحكيات النثرية العربية القديمة .

. من خلال هذا الشكل يبدو كيف أن الكرونوتوب في المحكى الفانتاستيكي هو مشهد كابوسي يسجل العلاقة بين التعبير الفني والإدراك الحسي ، يحاكم المصائر على مسرحها المضجع عن طريق وصف دقيق للتفاصيل ، يهدم الهندسة المألوفة ، ليبتنى على أنقاضها هندسة أخرى من نسائج غريبة ، مرعبة أحيانا . وقد شهدت الرواية العربية ، عموما ، تحولا بلاغيا في حساسية الكرونوتوب ، وخصوصا في النص الفانتاستيكي الذي يجمع التجريب الروائي بالإضافة إلى التشكيل المعتمد على تغيير المألوف إلى لا مألوف ، الأمر الذي أفزأ ما أسمياه بالكرونوتوب الكابوسي ، الناتج عن عدة تقاطعات فلسفية واجتماعية ونفسية .

على سبيل الاستنتاج :

ليس أمام الرواية ، اليوم أو غدا ، إلا البحث باستمرار عن مغامرات جديدة تسمهه باللاكتمال المفتوح ، والتعدد الخصب الذي يضم جسارة المعرفة جنب غواية المتعة .

إن الفانتاستيك ، باعتباره مجالا للتشكيل الروائي ، يعتبر قريبا جدا من أشكال أخرى يتقاطع معها ويفيد منها في آن ، مثل الخيال العلمي ونتائج علم النفس ، وما وراء علم النفس وكذلك بعض العلوم الأخرى ، وغير ذلك من الصيغ التخيلية التي تقود في النهاية إلى « تيمات » أكثر حبكة وتجديدا ، تتميز عن الحكايات المعتمدة على مواضيع مستعادة ، وأيضا تقود إلى تطوير محكي الخيال العلمي الذي يحكي عن المستقبل بمخيلة استقبالية .

لهذا ، فإن إرهاب الرواية الفانتاستيكية يكمن في تجريبيتها ومكوناتها السردية ، وما تخلقه من تعجيب يعبر عنه كرونوتوب الكابوس ومسوخ الفضاء والزمن (وأيضا الشخص) ، والأسئلة الوجودية المحمولة على لغة تسعى لأن تتحرر من كل التباس مثلما تتحرر المعنى من قيود الطبعي والمألوف .

الفانتاستيك ، في الرواية العربية ، بهذا المعنى يمثل تأكيداً مضاعفاً على غنى التخيل العربي ، وإمكاناته الواسعة ، وما يعد به من مغامرات دلالية وشكلية .

وكانت تقنية الفانتاستيك من الشكل التعبيري الآخر الذي سيعرف اهتماما مشفوعا باجتهادات تختلف من ثقافة لأخرى ومن تصور فكري ونقدي لآخر .

كما أن الفانتاستيك اليوم ، في الرواية العربية ، يستدعي آليات نقدية جديدة ، ويدعو النقد إلى مراجعة أدواته بقصد التصدي لهذه السبيلة التخيلية التي تقف وسط أشكال تنتمي لـ « القصيلة » نفسها ، أو قريبة من هذا الانتحاء ، وإن لم تعرف تطورها مثلما عرفه الفانتاستيك .

إن واحدة من أهم خصائص الفانتاستيك تتمثل في تأكيد المفارقة وبعث الحيرة والشك في نفس المتلقي عن طريق إبراز « فوق الطبعي » ، وتقليص دور ما هو طبيعي حيناً أو استغلاله للإيهام في حين آخر . كما يتم اللجوء إلى غرق ومسوخ هذا « الطبعي » أو تدميره في مرة ثالثة مثلما أوضح ذلك الأطروحات - التي عرضنا لها - وخصوصا تطورات أرين بيسير وجان بلمين نويل ، المتقدمة في هذا المجال ، والتي حاولت الإفادة مما جاء به تودوروف في تحديداته الدقيقة ، وسيمون فرويد بخصوص مفهوم « الغرابة المقلقة » وما يستتبعها من استيهامات واضطرابات نفسية .

الهوامش :

- (١) انظر : Meike Bal = Narratologie (Essai Sur La Signification Narrative Dans Quatre Romans Modernes) ed., Hespulabers Utrecht, 1984, p. 4.
- (٢) انظر : Charles Scheel : Les Romans De Jean Louis. Et Le Réalisme Merveilleux Redéfini, in Revue Presence Africaine, 3 ème Trim., 1988, No 147 p.43.
- (٣) انظر : يحيى الطاهر عبد الله المحقق القديمة صالحة لإثارة الدهشة (رواية) ضمن الكتابات الكاملة - دار المستقبل العربي - القاهرة ط ١ - ١٩٨٢ . المرجع السابق ، ص ٤٥١ .
- (٤) انظر : Gilles Morregado : Le Statut Du Narrateur Dans Le Recit Le Vécroftien, in Poétiques (S), Actes De Congres De lyon 1981, ed Presses Universitaires De lyon, 1983.
- (٥) انظر : Gerard Genette : Frontiere Du Recit , France, ed Seuil (Coll Point). 1981, p. 59.
- (٦) انظر : Roger Cailliois : Au Coeur De Fantastique, France, ed, Gallimard 1976, No 21.
- (٧) انظر : Gilles Morregado, Idem . p. 75.
- (٨) انظر : Jacques Finne, La Littérature Fantastique: Essai Sur L'organisation Surnaturelle-bruxelles, Université De Bruxelles 1980, p. 147.
- (٩) انظر : جمال الخطاطي : وقائع حارة الوضرائي ، مصر ، مكتبة مدبولي ط ٢ ، ١٩٨٥ ، ص ١٥٦ - ١٥٧ .
- (١٠) انظر : سليم بركات : أرواح هندسية ، بيروت ، دار الكلمة للنشر ط ٢ ، ١٩٨٧ ، ص ١٢٨ - ١٥٣ .
- (١١) انظر : سليم بركات : البرهان التي نسجها « م أولاد في نوحه المنسكة إلى هناك أو الرض ، منشورات مؤسسة بيسان ط ١ ، يقوما ، ١٩٩٠ .
- (١٢) انظر :

- (١٣) انظر : عبد الحكيم قاسم : طرف من غير الآخرة ، ص ٢١٤ — ٢٣٤ .
- (١٤) انظر : أرواح متخفية ، ص ١١٥ .
- (١٥) جاء عرض هذه التقنيات للمساعدة للسرد ، بتفصيل عند جماعة M خصوصاً في الفصل الخاص بالسرد (مرجع متكرر) .
- Groupe M, *Rétorique Generale*, ed Seuil 1982.
- Groupe M, *Idem* p. 185.
- B. Combettes-J. Freason - R. Tomassone; de *la Phrase au Texte*, ed, Delgrave 1979, p. 5.
- Idem* p. 8.
- هادي دانيال : عن تجربة اللغوية والانقسام للمزدوج ، باريس ، مجلة اليوم السابع .
- عدد ٢١٤ ، ص ٥ ، ١٣ يونيو ١٩٨٨ ، ص ٣٦ .
- أرواح متخفية ، ص ١٠ .
- Jacques Finck, *Idem* P. 127.
- Idem*, p. 127.
- Ibidem*, p. 127.
- Le Statut *Idem*, p. 75.
- Chares Scheel, *Idem* p. 53 (*Inprésence Africaine*)
- Jacques Pinne, *Idem* P. 27.
- Le Statut p. 76.77.
- Idem* p. 84.
- أوراق خباب حاشي منذ ألف عام ، ص ٧ .
- Roland Bourneuf et reallouet: *L'univers du Roman* ed, P.U.F. (Lih. Modernes). 21 ed 1985 p. 85.
- طرف من غير الآخرة ، ص ١٩٨ .
- إن هذه الوظائف السردية هي وظائف توجد في جميع النصوص بدرجات متفاوتة ، لكنها في الحكى الفانتاستيكي تتخذ وضعية أخرى — انطلاقاً من تحديدنا للفانتاستيكي في المقال الأول — هذه الوضعية التي قبل بدورها مشابهة للعديد من الأعمال الروائية .
- طرف من غير الآخرة . (مرجع سابق) .
- هرس بل ، ص ١١ .
- Philippe Hamon ; Qu ' Est Ce Qu ' Une Description?
- Poétique No 12 Mai 1972, France, p. 484.
- Philippe Hamon; *Introduction A L'analyse Du Descriptif*, ed, Hachette 1981, p. 8.
- Ph. Hamon; Qu ' Est Ce Qu ' Une Description, *Idem* p. 465 .
- Philippe Hamon, 1972, p. 466 .
- Ph. Hamon, 1981, p. 19-20.
- Philippe Hamon, 1981, p. 119.
- Philippe Hamon 1972 , p. 469. (Note II).
- Ibidem*.
- أرواح متخفية ص ٢٥ .
- وتألق حارة الزعفراني ، ص ٥١ — ٥٢ .
- طرف من غير الآخرة ، ص ١٩٩ .
- Ph. Hamon, 1972, p. 484.
- dem* p. 447.
- Idem* p. 477.
- dem* p. 479.
- حكاية على لسان كلب ، ص ٣٦٦
- أرواح متخفية ، ص ٥٠ .
- المرجع نفسه ص ١٦٦ .
- (١٦) انظر : (١٧) انظر : (١٨) انظر : (١٩) انظر : (٢٠) انظر : (٢١) انظر : (٢٢) انظر : (٢٣) انظر : (٢٤) انظر : (٢٥) انظر : (٢٦) انظر : (٢٧) انظر : (٢٨) انظر : (٢٩) انظر : (٣٠) انظر : (٣١) انظر : (٣٢) انظر : (٣٣) انظر : (٣٤) انظر : (٣٥) انظر : (٣٦) انظر : (٣٧) انظر : (٣٨) انظر : (٣٩) انظر : (٤٠) انظر : (٤١) انظر : (٤٢) انظر : (٤٣) انظر : (٤٤) انظر : (٤٥) انظر : (٤٦) انظر : (٤٧) انظر : (٤٨) انظر : (٤٩) انظر : (٥٠) انظر : (٥١) انظر : (٥٢) انظر : (٥٣) انظر : (٥٤) انظر : (٥٥) انظر : (٥٦) انظر :

(٥٧) انظر : المرجع نفسه ص ١٦٧ .

Jean Ricardov ; *Problèmes du nouveau roman*, ed, Seuil/ (Coli tel quel) 1967, p. 105.

Roland Barthes; *S/Z*, ed Seuil 1970 , p. 61 .

PH . HAMON 1972 , p. 484 (Note 44).

الربيع ، ص ٥٧ .

Bernard Valette; *Esthétique Du Roman Moderne*, France, ed, Nathan 1985, p. 237.

عبد الرحمن بدوي : *موسوعة الفلسفة* ، ج ١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط ٧ ، ١٩٨٤ .

T.Todorov ; *Le Principe Dialogique* , ed Seuil 1981, p. 128 .

في الفصلين السادس والسابع ، يدرس جاك فاريلي الزمن عند هوسرل وهابيدجر وعند بول فاليري وسارتر دراسة فلسفية مستفيضة : انظر :

Jacques Garelli, *Le Temps Designes*, France, ed Klincksieck 1983.

B. Valette, Idem, p. 384.

Idem, p. 391.

Maurice Levy ; *Love Craft Ou Du Fantastique*, ed, V.G.E., Coll 10/18 - 1972 p. 73.

أرواح هندسية ، ص ٢٥ .

Jacques Coorelli. p. 202

M.Levy. p. 67.

دوائر علم الإمكان ، ص ١٧٣ .

دوائر ... ، ص ١٦٤ .

أبولو للبيئة : الصفحات : ٢٨ - ٥٠ - ٧٨ - ١٠١ .

حرس بابل ، ص ١١٠ .

أرواح هندسية ، ص ١٠ .

أرواح هندسية ، ص ١٧٦ .

أرواح هندسية ، الصفحات : ١١٦ - ١١٧ - ١١٨ .

Murice Levy, p. 73.

Gerard Prince ; *Narratology From In Fonction Of Narrative*, ed, Mouton 1982, p. 73 -74 .

Jean Weisgerber ; *L'espace Romanesque*, ed, L' Age D' Homme 1978, p. 10

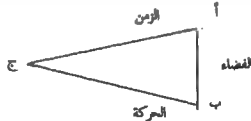
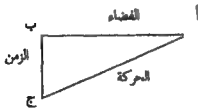
Roland Bourneuf, Idem No 109.

Julia Kristeva ; *Le Texte Du Roman; approche Sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, lahaye, ed,

Maouton , 1970, p. 786 .

Cerard Gencette ; *Figures II* , ed , Seuil (coli Point) 1969. p. 43-48.

يمكن الاعتماد على طريقة القياس بالأضلع لتحخيص مدى أهمية هذا المتصور أو غفوت ذلك ، فالكترونوب مؤسس من ضلعي الزمن - فضاء يضاف إليه ضلع ثالث رابط هو ضلع الحركة الذي لا يجرى عليه القياس ، ولكنه تابع لضلع الكرونوبوب ، فإذا كان ضلع الفضاء أكبر من ضلع الزمن ، كانت الحركة تابعة له ، أي أن إشعاعه أكبر من إشعاع الزمن ، أو العكس ، كما يوضح ذلك الرسم التالي :



وفي السياق نفسه ، فإن الاحكام إلى الأضلع والقياس يجرى على ما يفرع منهما ، ذلك بأن يكون ضلع الفضاء الطوبوي أكبر من ضلع الفضاء التخييل ، فإن الرواية لا تفتأ أن تكون واقعية أو سيرة - يوميات ، والعكس يجرى بالنسبة للفتاتستيك الذي يكون فيه ضلع التخييل أكبر من ضلع الفضاء الطوبوي . والأمور نفس بالنسبة للزمن بشقيه ، المادي الذي يختص بالأيام والشهور والسنوات ، أو الزمن الفتاتستيكي الذي يعتمد التمدد والتقلص .

Mickael Ischeroff ; L'espace et la nouvelle, France , ed, Corti 1976, p. 99

Jean Weisgerber , Idem p. 12

Roland Bouraef, p. 125

Jean Weisgerber, p. 14.

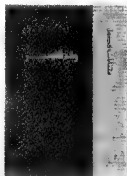
(٨٦) انظر :

(٨٧) انظر :

(٨٨) انظر :

(٨٩) انظر :

• إصدارات جديدة •



• وش الفجر
(مختارات فصول)
يوسف أبورية



• قيام الدولة العثمانية
(الالف كتاب الثاني)
تأليف : محمد فؤاد كوريلى
ترجمة : د . أحمد السعيد سليمان



• التمساح والوردة
يسرى خميس

• حرب ١٦٧١ لماذا؟
لواء أ.ج. د.م .
محمد فريد السيد حجاج

• سقوط أثينا
(المسرح العربي)
حامد إبراهيم



• أويريت الدرافيل
(جائزة محمد تيمور)
للإبداع المسرحي)
خالد الصاوى



تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

التجريب

في نماذج من الالكاتب الروائى
التونسى

مصطفى الكيلانى

(سوريا)

مفاهيم إطلاقيّة وانصرافها إلى مواضيع يغيب فيها السؤال
وتتحدّد نتائجها منذ البدايات^(١).

وتتراكم، قضايا المنهج في حيز التعميم الاصطلاحي وارتباك
المفاهيم . فكيف ندرس الرواية المغاربية أو العربية في غياب
عمل توثيقي يضبط أبسط المعلومات المدققة الخاصة بمسرد
الحنارين ؟ ما حدود المدونة الروائية العربية أو المغاربية ؟
ما اتجاهاتها ؟ كيف نتجاوز مقولة المركز والمحيط الإبداعيين
« في دورة الكتابة الأدبية عامة والرواية على وجه
الخصوص ؟ »^(٢) . هل « مسرد الرواية » يشمل الروايات
العربية الأخرى الناطقة بالفرنسية والإنجليزية وغيرهما من
اللغات الأجنبية إن كتبت روايات عربية بتلك اللغات ،
فنتلم بذلك شتات تراثنا الروائي المتأخر بعيداً عن أي مسبق
ليدولوجي ، ونُحرّ الروائيين اللذين اختاروا الكتابة بلغة
أجنبية من عقدة التشرد والتردد بين المركزين القايعيين : الثقافة
الأم وثقافات الشمال ، ونفهم الظروف الدافعة إلى استخدام
لسان غير عربي للتعبير عن هموم وقضايا ذاتية ومجتمعية
عربية ؟ ... »^(٣).

يفترض هذا المبحث ، من البدء ، ربط الصلة بين النص
الروائي والمجتمع الذي أنشأه ، فلننّ عُدّ للمفرد الشعري مجالا
للمكان المُعَمَّم ، وذلك لنزوع لغة الشعر إلى التجريد
الاستعماريّ وكثافة الترميز في أغلب الأحيان دون انقطاع عن
الحسيّ والحديثي ، فإن الرواية حيز لغوي يكتظ بالتفاصيل
ودوال الأشياء والحركات في إحالاتها شبه المباشرة على وَفج
الحياة الاجتماعية والنفسية . إن الرواية - باختصار - ذات
لغوية مخصصة تؤيس مجتمعا وتحيل عبر وسائل مختلفة على
مجتمع مُعرّف تاريخياً ومكاناً ...

هل يستقيم دال « الرواية العربية » أو « الرواية المغاربية »
على أساس افتراض مجتمع قوميّ موجود بالفعل أو مجتمع
« إقليمي » أو « شبه إقليمي » ؟ فنبو أسئلة الرواية في الأدب
العربيّ أشدّ إزناً ، من أسئلة أجناس أدبية أخرى ، لما ساد
من مواقف إيديولوجية وثقافية أثبت تاريخ النقد الأدبي العربيّ
عجزها عن فهم الظواهر الأدبية في سياقها التاريخيّة
والاجتماعية الخاصة ، وانحسارها في أنماط لغوية إقطاعية
قاطعة معرفياً في جمل المواطن ، تتكرر بحكم الانشداد إلى

١/١

والأدب السردى التراثى عامة ، من ناحية ، ونمط التعاقب الحداثى المتكرر فى الروايات الكلاسيكية الغربية من ناحية أخرى .

٣/١

فَلِمَ اهْتَرَّ «خطُّ التعاقب» داخل الأبنية الروائية العربية خلال الستينيات ؟ هل يُفسَّر ذلك بِبلوغ هذا النمط الحدِّ الأقصى من النموِّ إلى أن أفضى إلى نقيضه أو إلى أشكال انتقالية من الكتابة تُسمَّى للنسخ لِيُصْبِرَ روائى قادم ؟

لقد تبيَّن لَكِتَاب الرواية التجريبية ونقادها أنَّ نمط التعاقب علامة « ثبات كاذب »^(٧) . . . وتعلَّل حاجة الكتابة القصصية والروائية إلى التجريب بالتوق إلى الحرية ، أسلوباً ومفهوماً ، فى مجتمعات لا يزال الفرد فيها نكرة تُحمَلُ شعارات فرديته المغفوعة إيساهما بـ « الديمقراطية » و « حقوق الإنسان » ، فى زمن تفاقمت فيه الهزيمة الحضارية^(٨) .

إنَّ تطوُّر الرواية التونسية والعربية عامة من الداخل ، إضافة إلى الوقائع المستجدة وتغلُّق آفاق الفرد فى مجتمع يعمل تناقضات تراثه المتبقى فيه والجديد الوافد عليه من الشمال اقتصاداً وسياساً وفكرًا ، اقتضت أشكالاً جديدة من الكتابة لا يكرِّحها الآخر ، فتفتر ، نتيجة لذلك ، مفهوم وظيفة الحدث والشخصية والمكان بأشبهه وتفاصيله والزمن السردى فى توزيع وحداته ، وقد تزامن ذلك مع ظهور وعى جديد للأجناس الأدبية^(٩) .

٤/١

فليس التجريب ، بناءً على ما سلف قوله ، حدًّا يريد الكاتب بلوغه ، وإنما هو مجال توسط ، بين قديم بلغ حدُّه الأقصى من التنامي وبين جديد مُستطَر ، وذلك فى انساق متحركة لا تنفصل عن تيار الرواية المُضادة^(١٠) الغربية أو « الجديدة » التى لا تعنى « مدرسة » محدَّدة^(١١) بل هى البحث الدائم عن أشكال التعبير السردى بعفوية يُراد بها مقارنة الواقع كما هو ، لا الواقع كما يُنظر له شأن العالم الذى ليس علماً

وأجدُّ أمام هذه القضايا المُستعصية - راجعاً - ولما يستلزمه هذا النصُّ النقدى من اختصار مدفوعاً إلى التقيّد بالرواية التونسية باعتبارها ظاهرة أدبية محدَّدة فى موضوعها وفى القضايا التى يمكن إثارتها فى مثل هذا المقام ، يُساعدنى على ذلك اهتمامى بهذه الظاهرة فى دراسة مطوَّلة^(١٢) ، فأتقصر على البحث فى التجريب من خلال نماذج روائية ثلاثة : (ونصيبى من الأفق) لـ عبد القادر بن الشيخ و (حركات) لـ مصطفى الفارسي و (الموت والبحر والجرد) لـ فرج لحوار . كيف يُعرَّف التجريب فى الرواية التونسية والعربية عامة ؟ ما جِئَلة التيار التجريبى المُساعد بالأدب الروائى الغربى ؟

٢/١

تبدو الرواية العربية ، على امتداد ما يقارب القرن ، عوداً إلى نشأتها التى يعتقد جُلُّ النقاد أنها مُتصلة بهابيات القرن الماضى وبدايات هذا القرن^(١٣) ، تجريبية فى مختلف اتجاهاتها ومراحل تطورها ، فهى مواصلة للأدب السردى التراثى القديم وهى الانفتاح فى الآن ذاته على جنس الرواية الغربية التى أنشأها مجتمع صناعى مُتقدم وطبقة اجتماعية لها حضورها التاريخى البارز وقيمها الأخلاقية والجمالية . . . وقد تزامن ظهور الرواية العربية مع نشأة « الأتلجنسيا »^(١٤) فى ارتباطها بالمدن وبالوقائع المستجدة نتيجة ظهور مجتمعات السكنية الكبرى وصعود الأنظمة الاجتماعية الرأسمالية وانتشار التعليم مقارنة مع نسبة الأمية المُتفاقمة حدِّ العقْدَيْن الخامس والسادس من هذا القرن . . . ، لذلك مثل مشروع الكتابة الروائية الناشئة ، طيلة عقود ، مجال تقاطع بين « إحياء » أنماط السرد التراثية كالمقامة والحكاية وبين استيعاب أشكال التعبير السردى عن النصوص الروائية الغربية المُختصة أو المُترجمة إلى العربية ، فكان مشروعاً تجريبياً منذ البداية يبحث باستمرار عن كتابة روائية عربية مُتعددة كؤنًا . . . إلا أن دلالة « التجريب » فى حيز الستينيات ، وما يليها ، يجاوز مفهوم الكتابة الروائية العربية العام إلى موقع تاريخى خصوص ، مثل مُتعرِّجاً حاسباً فى مسار هذا الجنس الأدبى ، من النشأة إلى اليوم . فليس غلط بنية التابع الحداثى الذى ننزله . ضُمَّتْهُ مُجْمَل المؤلفات الروائية إلى الستينيات إلا تهجساً أسلوبياً للمؤلفة بين خطِّ الحكاية

(ونصبي من الأفق) و (حركات) و (الموت والبحر والجرد) ؟

« دالاً » أو « عابثاً » ، وإنما هو العالم كما يظهر في ذاته دون تأويل مسبق^(١٧) .

١/٢

« لم أتم . يستمرّ الحلبيان في تركيبة الصمت على ورق الصمت وأنا أحلم الواقع »^(١٨) .

بهذه اللغة الشعرية تنقضي رواية (ونصبي من الأفق) ، وكان ضمير السارد المبهر من وراء الأحداث الناقل لها يبيت اللثام عن ضمير مُتَكَلِّم عادة ما يكون حضوره مكثفاً في الشعر ، هو المباشر لفعل الوصف ، ينقل الحال عبر ملفوظ يفترض مُتَقَبِلاً هو الضمير المتكلم ذاته ، ينقلب عند تشكيل القول الشعري إلى حوار ولا يُعْزِم إمكان مُتَقَبِل آخر خارج عن سياق ذلك الحوار . ويتقاطع في البنية الروائية الواقع وحلم الواقع كما يعجّ المكان بأشياء فضائية : القرية بامتداد أراضيها والجبل و « فرخ الحاسط » و « وسط الدار » و « الكلب » و « شجرة التين » و « الجسد » و « الماء » و « السجادة » و « الققباب » و « الحفية العمومية » والمقص وشجر الزيتون والحبز والعرق والزواوية والمحرات والتراب والحشيش والسوق والطريق الرئيسي والعمود الكهربائي والقنديل الأزرق وسيارة السائحين والمعبد الأثري والمقعد الأسمتي والرسالة وشجر الصنوبر والدينار وغيرها ، والمدينة بأزقتها والسيارات وروائع التّن والوكالة والغرفة - القبر والحى المتين والحى العصري والوجوه العابسة المتعمّبة العابثة والنوافذ والأبواب والبنائيات الشاهقة والواجهات البُورِيّة . . .

لقد أدركت أنّ الرواية التجريبية الغربية والفرنسية على وجه الخصوص أن « الشكل » ليس ظاهرة عارضة ، أو عنصرأ مُكِبِلاً للأثر وإنما هو الأثر ذاته ، يُعرّف به ويتميّز عن غيره من « الآثار » ، و « بالشكل » يستمر بقاء الأثر ويتواصل عبر القرون^(١٩) .

وقد حَدَث اختلال نظام السرد التقليديّ في الشكل وبه ، دون الانفصال عن موضوع هو في صميم الوجود الإنسانيّ خلال هذا القرن ، يختصره آلان روب جرييه في ما أسماه « الوعى الشقي » (La Conscience malheureuse) ، هذا الشعور المأساوي الذي تولّد في خضم أزمة الفرد المعاصر وسكن الرواية التجريبية وحتم تعدّد أشكالها التعبيرية وبحثها الدائم عن مُستَقَر في سيورة حركة دائمة لا تتوقف^(٢٠) .

فلا تخطط الكتابة التجريبية مُسَبِّقاً لشكل النصّ ، ولا تختار موضوعه، وإنما هي المغوية التي يُرَاد بها تجاوز عديد الثوابت واقتحام المجهول لتأسيس كتابة روائية مختلفة ، وفي ذلك عدم لعدد من الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية إذ يلتقي السرد بالشعر^(٢١) ، وبالموسيقى^(٢٢) ، ويفنون أخرى يمتنّ جماليّات تقرّ التعدّد في الأساليب والتداخل بينها وتُحارب شقّ المفاهيم الإطلاقيّة .

٥/١

تستقطب المدينة المسافر ، ويبدو « السّفر » الحدث الواصل بين مكانين ، يحيل على « ما قبل » و « ما بعد » ، ويؤلف بين زمنين : حاضر يُشَدُّ إلى ماضٍ هو حاضِر القرية ، وحاضر يحلم بمستقبل لا يتحقق ، هو الأفق المُتَخَلِّق في مدينة تقتل في « سالم » الحلم والأمل . ويظلّ السرد داخل الفضاءين سجين « البارحة » ، وهو زمن حيس يوهم بالتّمَدّد ، وإذا حركة النّمور هيّة « العودة » إلى ماضى الحلم : « بارحة البارحة - فجر البارحة - بارحة غدٍ » .

إنّ التجريب الروائيّ في الأدب التونسيّ مشروع ، وإن اقترن التجريب بتركيب مجتمعيّ محدد وأزمة الفرديّة في مجتمع يسوسه فكر الحزب الواحد طيلة عقود ، فإنّه يندرج ضمن التجريب الروائي العربيّ في خضم أزمة حضارية تصل بين وقائع مجتمعيّة مختلفة وضمن تيار تجريبيّ كوّن يحمل تناقضات الحياة المعاصرة ويحسّم بهدم خطّ التتابع الحداثيّ و « تقطّع » السرد واهتزاز المكان وتوتر الشخصيات ارتباك الوجود الإنسانيّ . . . كيف تنضج سمات التجريب في

السينمائية تنقسم إلى وحدات صغرى في سلك يصل بين المشاهد : « صبح خريف » - « المنازل وقد ضُمت إلى بعضها على سفح الجبل الصامت » - فرخ حائط فوق وسط « هذه الدار » - « يختلف الفرخ حيات البقايا » - « يبلع الفرخ الحيات حلواً » - « الكلب عابى به ، يتناقص على مقربة من شجرة التين » - « تتدلى من أغصان شجرة التين أشياء وأشياء : فلفل مُشكك ، جِكاكة »^(٢١) ، كما يتضمن الوصف رسوماً تحلّ فيها « كيمياء » الحروف تحلّ الألوان الزيتية ويحبل ذلك حل فنّ الرسم : « تربة صفراء تحلّدت شقوقها .. الشقوق أفواه صارخة ترقب تزداد اتساعاً تحلّط فرادى كالسمك إذا اشتد به الحال يخرج على سطح الماء تحسبه العين راقصاً . وتتضمّن الأجزاء إلى بعضها كظهور السبابس تتجمع وحلّة .. »^(٢٢) ، وتتخلّل النصّ مواقف مسرحية^(٢٣) ونصوص شعرية تشبه قصائد من « غير العمودى والحرف »^(٢٤) .

ذلك هو البناء الروائى فى (ونصيبى من الأفق) مشروع كتابة روائية مختلفة ، تدمر مقصوداً للأشكال السردية المعتادة ، رفضاً للمسائل أسلوبياً وفكرياً ، سياسياً وجسدياً ، بحث عن رواية جديدة لا تحاكي الأغايات السردية التراثية والغربية معاً ، التجاءً إلى واقع الفرد والمجتمع واللغة المنطوقة والمكتوبة ، تعبير عن انقضاء مرحلة فى تاريخ الكتابة الروائية واستعداد مرحلة جديدة إذ يهتز بناء التعاقب الحدائى بعد أن بلغ هذا البناء حله الأقصى من التجريب ولم يعد قادراً على استيعاب الوقائع الجديدة ، فكانت السنين متعرجاً حاسماً فى تاريخ الأدب التونسى والعربى عامة وفى تطور المجتمع ، تزامن فيها تهلّم أنساق من الكتابة والخيال قيم استطاعت فى عقود سابقة أن تغير وقائع وتشنج العزائم وتدفع إلى المقاومة والتضحية وتؤسّس « دولة » أو « دولاً وطنية » .

وتظل أزمة الفرد ضمن المجتمع المَطل المَلَمَح المشترك بين الأدب الروائى فى تونس وفى غيره من البلدان العربية ، وهى المجال الذى يصل الأدب الروائى العربى التجريبى بتيار « الرواية الجديدة » الغربية .

لا تقطع الرواية نهائياً مع تشكّل البناء التابعى ، إذ تبرزت الأحداث فى خط يصل بين سابق ولاحق يتوسطها حدّ مثل فى نسق التطور متعرجاً هو السفر . غير أن خطة السرد فى افتتاحها على أشكال مختلفة من التعبير الفنى ، « كالحكاية » (Le récit) والشعر والكتابة السينمائية ، استلزمت خروجاً عن معتاد الصياغة الروائية ؛ وإذا انحط الواحد يتهدم ليمرّ السرد عبر حلقات ثلاث ، هى مراكز مختلفة تتواصل فى نسق النصّ المُجَمَّل : ضمير سارد مباشر للحكاية ، ينقل الأحداث ويصف أحيانا كأن يتفاعل مع بعض أشياء المكان ووقائمه ، وضمير مُتَجَبّ كشف عنه السارد المباشر فى نهايات النص : « كان ذلك حين استيقظت الأم المعجوز ، هناك فى بيت مستطيل . فقصت على زوجها عنوى مناة مزعجة فصرخ فى وجهها بادئاً الأمر ثم طمأنها قائلاً : إنك تحملين . فاستسلمت لدليل الليل وحاولت النوم . ولم تتم . ثم اغتطفها نَعَّاسُ الفجر »^(٢٥) يُضاف إلى الساردين ضمير مُتَكَلِّم يُكشف فى آخر النصّ وهو العين المُبصرة والذات المتفاعلة مُباشرة مع الأحداث ، تتكشف وتُعلن من موقعها الفردى الخاص تغلّق الأفق ومركز السردى الأول : « وأنا أحلم الواقع » . وإذا الرواية بنية متوترة يسكنها واقع مُجمع ، فتكون الكتابة بقطعة خالصة يتبدّد فيها الفرح ، والشخصيات : سالم والألم والأب وسكان القرية و « خدوجة » و « المومس » و « عثمان » وغيرهم ذوات مطعونة فى كينونتها ؛ تهمّ بالفعل ولا تقدر عليه ، أو تشرع فيه وسرعان ما يجرفها الفشل إلى قاع اليأس :

« مطرّة مارس »

إنها اللحظة

وحشة الغربة

لم تائف الفرحه .. »^(٢٦) .

إنّ (ونصيبى من الأفق) رواية الجريمة ، صُحباها القرى والأرياف وآلاف الفلاحين تنتزع أراضيمهم ويُبدعون إلى الزنوج والتشرّد والموت البطيء ، هى رواية الحاضر المتأزم وهين وعى إشكالى يرفض رواية « التمدّد »^(٢٧) وبالطولة الزائفة ، رواية المغامرة الفنية ، تُحدث داخل خط التعاقب اهتزازات تحوّل النسق السردى إلى أنساق والأسلوب إلى أساليب « فالان الأول » و « الآن » الثانى وغيرهما من العلامات شبيهة بالوحدات

الجزائري» و«مجازز فيتنام وفلسطين»، وإذا مأساة «قحطور» دلالة تجمع بين الخاص والعام، بين الوطني والقومي والكوني معاً.

أما «ألم» - واجهة الرواية الثانية - فإنه لفظ يخضع هو الآخر لتقنيات التفكيك، وداخل «الألف» و«اللام» و«الميم» تتكشف مَصْرَفَات أخرى «لقحطور» وزوجه في عيد الأضحى، ويكتمن الرمز الحكائي علامات الحرية المقموعة.

وينتقل السرد الروائي من «الحروف» إلى «الحركات» فتتكشف الأحداث، وكأن نبض الحياة يشتد فيسفر بناء السرد بتعدد نصوصه وتداخلها عن وقائع أخرى وطنية وقومية وكونية، عن حالات ومواقف تتردد بين التصريح والإيهام. ويبدو السارد في كل المواقع لاحبا باللغة ينتقل بنا من حرف إلى آخر ومن حركة إلى حركة أخرى. انطلق السارد من «الفتح» - في باب الفتح - وإذا «فتح» سياق لغوي يفضح في تداعيات السرد وعضوية الكتابة واقعا سياسيا وحضاريا بلغ أخطر درجات التخلف، وتضجر المتناقضات دفقة واحدة، ويواصل باب «الضم» الكشف عن مأساة الفرد والمجتمع والوجود الحضاري. يلود حوار بين «هو» و«هي» ويُدان المثقف الحرّ على لسان أعداء الفكر والحرية، وتكتمل صورة الفاجعة «بباب الكسر» حينما يلتقي الحاضر بالماضي والتاريخ بالحكاية. وتؤكد هزيمة العرب في حيز «الكسر» كما يستفحل الخلاف بينهم وتُسفر ملفوظاتهم عن فشل الوحدة وتُعطل الأفق المستقبلي.

ويُعد باب «السكون» الجزء الثالث من «حركات»، إذ يَعدّ حروف «دموع» - ألم » وحركات الفتح والضم والكسر يفضي السرد إلى محطة أخيرة... وتُختَم أنساق السرد المختلفة بـ «الخرافة» تتضمن، بأساليب رمزية، أسباب الانحطاط في مجتمع الرواية وفي غيره من المجتمعات المتخلفة.

لقد تغير في «حركات» مفهوم السرد الروائي الخاضع لنمط التعاقب الحداثي إذ حُلّ الزمن اللغوي والذاتي محل الزمن

ويتواصل التيار التجريبي الصاعد في الأدب التونسي خلال السبعينيات والثمانينيات دون إقرار تنظير نقدي، يربط بين اللاحق والسابق.

٢/٢

ظهرت «حركات» خلال السبعينيات^(٢٥) شكلاً آخر للتجريب، فهي مغامرة اختار لها صاحبها اللغة أرضية لتشكيل البناء وإثارة القضايا السياسية والحضارية والتفكير في «الفرد»، «المواطن» - في لغة الساسة وتُحترق الأدبية - ذلك المخاض المقموع.

«دموع» - ألم » لفظان تشكّل جها بناء الرواية - المشروع، تَفَكُّكًا يَجمع البناء «بروائع» الحيلة والموت البطيء، وتلتقي الحروف بالحركات في أنساق دلالية سردية تختلف وظيماً عن الأنساق النحوية، فيكون «الضم» و«الفتح» و«الكسر» و«السكون» أبواباً - علامات. تقسّمت الرواية إلى «حروف» و«حركات»، فكانت حركة السرد تتقلّب داخل عناصر النظام اللغوي: من اللفظ إلى الحرف ومنه إلى الحركة في تَواشجٍ مَظهري يُغفي توتر بنية سردية وارتباك مجتمع وقيم... وإذا «دموع» مشهد عامّ يتهدّم لتتفصل الحروف عن بعضها البعض. فـ «الدال» داء و«الميم» موت و«الواو» جوع و«العين» سجن، فتكون «الدموع» حيزاً دلالياً يتضمن مأساة مجتمع يشند الحرية ولا يدركها خلال السبعينيات ويفتح اللغوي على المجتمع ليظهر «الزواج» من جديد مُواصلة - هي وليدة المجتمع الواحد - «لزوج» «سام» في (نصيب من الأفق)، كما يظهر الفقر والجوع والكتب والمحاكمة، وتتضح بعض ملامح شخصية «قحطور» في (الجيل الأحمر) حيث المسكن «القصديّة» والبطالة وبعض المهن الرثّة وعذابات مئات الفقراء. ويبدو وضع «قحطور» جزءاً من واقع وطني يضيق ويتسع هو تونس وهو المغرب العربي وهو الفضاء القومي إذ يلتقي - عبر التذكر - قفاح تونس بالقضيتين الجزائرية والفلسطينية، فيشار إلى فقر ساكني «الجيل الأحمر» وإلى «الأمريكان» وسكان «الريف

الزمن الغائر في الوَحَل نادرة إسطالات الأمل في نفق السياه عندما تعتكر الأرجاء وتغيب ..» (٢٩) .

يولد «عمد الجرز» في الكلمة وبها .. يتعثر السرد عند البداية كأنه المخاض العسير يصل بين قديم حادث وبين مُمكن قابل للتحوّل إلى وضع الحدوث .. يتعثر القلم ثم تكون الولادة بالمرأة ووجه «بربارا» الطالع فيها ، ذلك «الأخر» الذي انفتحت عليه الذات ويعشق جارف فأبصرت فيه قوة الإرادة وينضج التجدد والفعل وتيقظ الحياة : «وتضحك بربارا بصوتها الأجنبي فيُخِيل إلى أَنَّ أركان الليل البهيم اهتزت تحت وقائع إصعاص ..» (٣٠) .

ينطلق السرد من جريمة يُلْقَى بها بعض الإلغاز : جثة قتيل ، والبحث جلي ، والقاتل مجهول ويتجاذب «عمدًا» «بربارا» الفتاة الغريبة بسحرها الفاتن وأسراها الكثيرة و«منجية» الزوجة وابنتها «أميرة» ، وكان الصراع على أشده بين ثقافة جديدة اقتحمت منزل «الكاتب» الشخصية «في آخر الليل وبين ثقافة موروثه مغلفة ، وإذا «بربارا» شاسعة كالبحر تحمل أسرارها وعمقه وسحر امتدادها و«منجية» ضيقة كالجسد متعلقة بالدوائر ، تخاف من البحر ولا تُريد الرحيل ، وتبدو «أميرة» ، سليمة منجية ، إمكاناً للحرية بعيداً عن اغتراب «بربارا» وسجن «منجية» : «وَمُ خَرَجَتْ إلى من البحر وخرجت إلى أميرة من وراء الأسوار ..» (٣١) . يتعلم «عمد» الكتابة من بربارا ، ويخوض رحلة الكلمة عبر المرأة والليل ووجه «بربارا» الساحر ، إلا أن الكتابة في مدينته خطر والقلم سلاح يُرِيب «السادة» فتشعّد «السكاكين» استعداداً «لعيد الأضحي - المذبحة» .

يُنْحَس السرد في بدايات النص داخل فضاء شعري لا يدع الأحداث تمتد خارج مدار الذات الشاعرة ، هي اللغة يعيها «السارد» ويبحث له داخلها عن سبيل خاص يبده به كثافة الوجود ويتمثل أرضية السرد الخاصة بعيداً عن «أقية التجريد المُضنية» و«الواقعية المحض» (٣٢) ، وكان «الأوراد» في جزء «العالم الكبرى» من النص الروائي بدايات شعرية يتحسس

الأفق الظاهر ، فكانت الواقعية في النص الروائي محاربة للتجريد والتبسيط في نقل الأحداث ووضعها في سلك منظم تتواصل حلقاته تبعاً لنظام العلية المُخادع ، وإذا الكتابة فَعَل لَفْعٌ يعاد اكتشافها ويقتبس عن ألفاظها وأصواتها و«حركات إعرابها» ، في النحو القديم تصميم مُفَرَّد لا يُعيد شكلاً آخر ولا يمكن أن يتكرر في تجريب روائي آخر ، هو ذات غُصُوصة تمثلت في مشروع ينسف عديد الثوابت الأسلوبية ويغامر في تشكيل لغة سردية تبحث لها عن موقع وَسَط ، بين الفصيح والعامي ، دون أن تكون مؤلفة بينهما ، وإنما هي لغة نائلة - إذا جازت العبارة - تشق طريقها بين الموروث والحادث لتمارس حريتها وتعبّر عن فرديتها داخل الانساق اللسانية العامة ، وتُساعد على ذلك مفهوم جديد للأدبية يُعيد النظر في أجناس القول الأدبي ، فيتواصل السردى والشعري في بعض المواطن : «أنا الوعي» «أنا القوة» «أنا العاصفة» «أنا صومع الجبل .. حمراء تجبى في لون الحلاج .. في لون الإيمان .. الحق .. أنا الزمان .. أقسم بالدم .. بالجبل .. بالشمس .. بالمقمر .. بالأرض الريشاء .. بالنور والنوار إلى ثائر وإن الحق في قميصي .. يبيكي الحرية» (٣٣) ، كما يقترن التجريب بالتجربة والحلم بالواقع والخرافة بالتاريخ .. إن «حركات» وجه آخر للتجريب في الأدب الروائي التونسي ، وهي مُعطى موجز لأعمال روائية مستقبلية تهدف إلى تحقيق نقلة حاسمة في تاريخ الكتابة الروائية التونسية والعربية عامة .

٣/٢

أما رواية (الموت والبحر والجزر) لفرج حوار فلنأخذ العلامة ثلاثية في نهج الرواية التجريبية في تونس ، يستمر وعى اللغة وتحلى وقوانينها «المجففة أحياناً في هذا النص الروائي : «ماذا أفعل يا عم حسن» وأبواب اللغة موصلة أمام القلم ؟» (٣٤) .. فاللغة هي المُسَوَّق الأول أمام الكتابة المُتحررة لأنها «إقطاعية» قاطعة «مُسلطة» «إرثية» ، اقترن وجودها بواقع فكر ومجتمع وحضارة : «أصبحت جُحّة من طول ما عاشرت الجنة ومن طول ما كتبت عن الجحش والعفن والتردي» (٣٥) ، إلا أن الكتابة لا يمكن أن تُغفّر خراج هذه اللغة ، لذلك يكون فعل الكتابة مُضادّة لقوى الدمار والحلم وعاصرة الفكر والحرية ويحدا دائماً عن أفق : «كثيرة رحلات

مؤسساتها^(٣١) إلى كتابة مغامرة يسكنها قلق الانتهاء إلى مجتمع مهووز تفاعمت تناقضاته ، فلم تعد الرواية تَعَلَّدُ أساليب فحسب ضمن تخطيط بناء واحد يتكرر بل هي التعدد الأسلوبية المَقْتَرَنُ بِتَعَلُّدِ الأبنية فيمن أدبيّو روايته تتجاوز ذاتها باستمرار .

٢/٣

لقد أدرك الروائيون الثلاثة أن اللغة هي الفضا الذي يتشكل النصّ الروائيّ ضِمْنَهُ ، ولا يكون البناء خصوصاً إذا لم يقتحم الكاتب مجالات المُمَكِّنِ التعبيريّ فيها انطلاقاً من اللَّفْظِ ومروراً بالتركيب النحويّ والجملية السردية ووصولاً إلى تَجَمُّلِ البناء السردى . فاللغة في (ونصيبى من الأفق) سجلات مختلفة تمكس مستويات التعبير والتداخل في حياتنا اليومية والأدبية الثقافية بين الفصحى والدارجة والفرنسية ، وهي لغة السرد والشعر والسينا والرمز والمسرح ، أما لغة (حركات) فلها الحفر داخل ذات اللغة الفصحى ممثلة في الأصوات والألفاظ دون الانفصال عن الدارجة وبعض الكلمات الأجنبية التي أصبحت تابعة للغة التخاطب اليومي ، وأما لغة (الموت والبحر والجرد) فلها ، وإن استقرت في مدار الفصحى ولم تنفتح على الدارجة ، تخطت غَبَّةَ الفصحى المتخلقة على ذاتها وتدفقت مع حالات السارد الطارئة ... فتتضح الكتابة في الروايات الثلاث مُضَانَكَةً للحرف ورفُضاً للتكرار الأسلوبى .

غير أن الثلاث للاتباه عند المقارنة بين النصوص الثلاثة كثرة الأشياء ودوالها في (ونصيبى من الأفق) في حين يتناقض حضورها في (حركات) بِجَلِّ السارد إلى تشكيل نصّه اعتماداً على هندسة اللغة في حرفيتها المباشرة ، وتكاد أن تنحفي في (الموت والبحر والجرد) للتجريد الذهنيّ المُهَيِّينِ على خطة السرد وأساليب إيصاله .

٣/٣

ويَعَدُّ البحث عن لغة جديدة في صميم مراجعة أدبيّة والزورج إلى أدبيّة مغايرة تبيح فتح الرواية على الشعر وبخلاف الأجناس الأدبية الأخرى والفنون . فتتَمَدَّدُ سجلات اللغة وتقنيات السرد ضِمْنَ مشروع كتابة جديدة ، هي نتاج تخلف الأجناس الأدبية في سياق السرد الروائيّ وثمرة التعدّد الأسلوبى . وإذا الرواية نصّ جامع قادر على إدراك وقائع الحياة

بها السارد المُدْوَج : « قال قائل - قُلْتُ » ، طريقة نحو الكتابة السردية ، ويغضى ضمير السارد المتكلم وراء ضمير مباشر للحدث ، فيقتلص بذلك حضور الشعر في « الفصل الأول »^(٣٢) دون أن يتحرر السرد من الارتباك نتيجة عضوية الكتابة ورفض المواضيع الجاهزة والتخطيط المسبق . ولئن تغلب الحدث على الحال في مختلف فصول الرواية فإن الحال هي مبعث السرد والدلالة العميقة التي تسكنه ، وهي المُسْتَقْبَلَةُ أسلوباً في آخر النصّ إذ يستعيد الشعر حضوره المكثف في الفصل التاسع والآخر^(٣٣) ، ويتأكد طابع الرواية الشعرى بعد فصول من التجزئى الحديث والتفصيل . ولا تخلو مجمل الفصول من تأثيرات الشعر لتوفى اللغة إلى المُعْتَمِ وَاختضاء الأشياء في غمرة الحالات إذ السرد حركة ذهنية قلما تحيل على مكان وأشياء مكان ، فهي المشروع الذي يُخَطِّطُ لمستقبل كتابة جديدة مُتَحَرِّرة من شق « الأنقاض » السردية والحوادث الأسلوبية ، لذلك أمكن القول إن « الموت والبحر والجرد » تبشر آخرى نهج الرواية التجريبية التونسية بكتابة رواية ممكنة لم يتحقق منها إلا القليل ، هي رواية السؤال تُصَالِفُ إلى روايات تجريبية عربية ظهرت في العقود الثلاثة الأخيرة ، تُثِيرُ قضايا الأسلوب وتحرّية الفرد والمجموعة والمستقبل انطلاقاً من حاضر مُتَجَعِّج .

١/٣

تشابه الروايات الثلاث من حيث هي نصوص - مشاريع ، تُخَطِّطُ لمستقبل كتابة رواية تختلف عن الموروث السردى وعن أنماط الرواية التقليدية الغربية ، وهي ، في البحث عن الخصوصية ، لتلتجىء إلى واقع المجتمع والفرد فيه لِتَسْتَوْجِبَ منه أشكالاً متعددة من السرد . وعلى هذا الأساس أمكن دراسة تاريخ خاص ، ليس أحداثاً تنقل بأسلوب تقريرى باهت ، ولكنه التاريخ الذى اقترن بصعود جنس الرواية بعد هيمنة القصيدة ، إلى نهاية المنتصف الأول من هذا القرن ، وقيام أدبية جديدة تؤرخ لمرحلة في تطور الأدب التونسي والعربى عامة ، هي مرحلة السرد الروائيّ ، استلزمته تركيبة اجتماعية تحولت من « دولة المجتمع » إلى « تخصيص الدولة »^(٣٤) ، وإذا الرواية تفرّ من نفوذ السلطة التي استخدمتها لأغراض دعائية وإيديولوجية مباشرة عند تأسيس الدولة وترسيخ

المجتمعية والإنسانية عامة ، ونحن على مشارف القرن الواحد ٤/٣

والعشرين ، وعلى استيعاب أدق الحالات والمواقف ومقاربة أدق أشياء الوجود ، فتكون « ملحمة » عصر لا طبقية وإذا « الجبرية » و « وحى الجبرية » والمقاومة بالحرف دلالات مخصصة ، ونظاماً علامياً يجعل « اللغة » في حوار مع أنظمة علامية أخرى بصرية في أغلبها اكتسحت وسائل الإبلاغ في حياة الإنسان المعاصر ، فلم يعد الجنس الأدبي الواحد قادراً على التعبير عن أشياء هذه الحياة وقضاياها وعلى الاستقرار في « نمطية » محددة كأن نقول النثر أو الشعر . إن الأدبية الناشئة التي أقرت التجريب رافضة لقولة الأجناس التقليدية ، مُدركة لواقع التداخل بين مختلف أساليب القول الأدبي والفقى عامة ، وهي حريصة لذلك على تنوع أدوات الكتابة ، كأن يستخلم عبيد القادر بن الشيخ بعض تقنيات الكتابة السينمائية والمسرحية ويتقل مصطلحي الفارسي عبر آتيجية نظام اللغة العربية ويتردد فرج حوار بين السرد والشعر ..

كوبي ..

الهوامش :

(١) تبحر ساحة النقد الروائي يحتويان بحوث تروم بالإطلاع على مجمل الروايات العربية وتوسع من نطاق الدراسة ، ويضع لنا عند القراءة انبجاسها داخل منظور انتقائي يتجسم في اختيار الروايات للدراسة ، وتختفي هذه البحوث وراء مواضيع مُعممة كـ « الواقعية في الرواية العربية » أو « المكانة أو الزمن » أو « الريف » أو « المدينة » أو « عقدة أوديب » ..

(٢) أشير إلى بحث لي بروتان ، أسئلة في نقد الرواية العربية (مرفوق) تلم في ندوة (الاجتهاد الرواية العربية) بالمتاون بين بيت الحكمة ، قرطاج ، ومعرض تونس الدولي للكتاب خلال مايو ١٩٩١ .

(٣) المرجع السابق .

(٤) مصطفى الكيلاني ، إشكاليات الرواية التونسية ، من الندوة إلى ١٩٨٥ ، بيت الحكمة ، قرطاج ، ١٩٩٠ (إشراف الدكتور محمود طروشني) .

(٥) حليلت عيسى بن همام لـ محمد الملهي .

(٦) « ركائز الأندلسيا العربية قد كُتبت في النصف الثاني من القرن الماضي وشكلت جماعات في عدد قليل من المواسم والمناطق العربية وفي طابعتها المتعارفة والإسكندرية وبيروت ... » خالد سعيد ، حركة الإبداع ... ، بيروت ، دار العودة ، ط ١ ، ١٩٧٩ ، ط ٢ ، ١٩٨٢ ، ص ٢٠٣ .

(٧) بشير دون حصر إلى عز الدين المني وإلياس غوري .

— القصة هي : « مادة موحدة لا يرى فيها مقدمة ولا عقدة ولا خاتمة ، وهذا هو نقض القصة التقليدية . وهي : « ميدان حر لا سببية فيه ولا حماية بل (هو تماكب متفصل) » عز الدين المني ، في الأدب المعاصر ، الشركة التونسية للنزيع ، ١٩٧٢ ص ٥٣ — ٥٤ .

— « النظرة التطورية التي جاءت وليدة عصر السيطرة البورجوازية المطلقة ، فنهار اليوم ، مع تهيأ هذه الطبقة وتسلطها والاحتياط قبها التي أصبحت مجرد غطاء شفاف لمساحة الفصح الاجتماعي . التطور للتناقض هو وليد ثبات اجتماعي نسبي ، أو بتعبير أدق ، هو وليد نظرة ناتجة إلى هذا الواقع الاجتماعي ، وهو بهذا المعنى لا يمكن أن يكون دائماً ، ورغم وجود شخصياته المقتنة داخل الحقل الروائي . إلياس غوري ، الفاكورة المفقودة ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط ١ ، ١٩٨٢ ، ص ١٤٤ ، ١٤٥ .

(٨) ... لكن فجيعة يونيو ١٩٦٧ جاءت لتعمد بالدم ميلاد المجتمع — البطل الإشكالي، أي تعتمد زمن الرواية العربية لا بما هي ملحمة تستوعب الصمود البورجوازي كما في الغرب، بل بما هي صيغة مفتوحة على كل الأشكال، لتلاش مشاهد السقوط المصح وانهيار الموضوعات وقيمتها والهويات وأسلامها... محمد بركة رواية عربية جديدة من الرواية العربية بواقع وأفاق تأليف نغمة من الروائيين العرب، دار ابن رشد ، ط ٨ . ١٩٨١ ، ص ٦ — ٧ .

(٩) والرواية العربية في تجديدها وحاولت أن تستعير جميع الأشكال الممكنة والمختلطة . عادت إلى الموروث الشعري ومزجته بالحياة ، حاولت الرواية التسجيلية شبه المباشرة أو استعادت شكل الرواية الغربية الجديدة وشيئتها .. ولكنها بقيت وكلها على أبواب الانهيار مغامرة ، لو كان مغامرة الخاصة لا ترن تنتظر انفجاراً ما في بنية التعبير، انفجاراً داخل المزجاجة بين الموروث الشعري والتأثر بالتجارب الأدبية الغربية . إلياس خوري ، الذاكرة المفقودة ، ص ١٨٦ .

(١٠) " Anti-Roman, un des traits les plus singuliers de notre époque littéraire, C'est l'apparition, ça et là d'œuvres vivaces et toutes négatives qu'on pourrait nommer des anti-romans (Sartre 49) ... " , " Robert ", dictionnaire des mots contemporains " Les usuels du Robert ", Paris ...

(١١) " Si j'emploie, volontiers dans bien des pages, le terme de Nouveau Roman, ce n'est pas pour désigner une école ni même un groupe défini et constitué d'écrivains qui travailleraient dans le même sens, il n'y a là qu'une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer au de créer de nouvelles relation entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire à inventer l'homme. . . "

Alain Robbe Grillet, Pour un nouveau roman, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 9.

(١٢) " Le monde n'est ni signifiant ni absurde, il est tout simplement. C'est là en tout cas, Ce qu'il y a de plus remarquable. Et soudain cette évidence nous frappe une force contre laquelle nous ne pouvons plus rien . . . " , Pour un nouveau roman, p. 18 .

(١٣) " Quant à tous grands romanciers depuis de cent ans, nous savons par les journaux et leurs correspondances que le soin constant de leur travail, Ce qui a été leur passion, Leur exigence la plus spontanée, leur vie, ce fut justement cette forme, par quoi leur œuvre a survécu. . . " , Pour un nouveau roman, p. 44 .

(١٤) " Mon corps peut-être satisfait, mon cœur content, ma conscience reste malheureuse. J'assure que ce malheur est situé dans l'espace et le temps, comme tout malheur, comme toute chose en ce monde. J'assure que l'homme, un jour, s'en libérera . . . " , Pour un nouveau roman, p. 67 .

(١٥) " ... En lisant divers grands romanciers, J'avais eu l'impression qu'il y avait là une charge poétique prodigieuse, danc que le roman, dans ses formes les plus hautes, pouvait être moyen de résoudre, dépasser ces difficultés, qu'il était capable de recueillir tout l'héritage de l'ancienne poésie . . . " , Michel Butor . Répertoire II Les Éditions de Minit, 1964, p. 7 .

(١٦) " Musique et roman s'éclairaient mutuellement. La critique de l'un ne peut plus éviter d'emprunter un partie de son vocabulaire à celle de l'autre Répertoire p. 42 .

(١٧) عبد القادر بن الشيخ ، ومصطفى من الألف ، تونس : دار الجنوب للنشر ، ١٩٨٤ ، ص ٢٢٨ وقد صدرت الرواية لأول مرة عام ١٩٧٠ عن دار سيريس للنشر .

(١٨) المصدر السابق ، ص ٢٢٨ .

(١٩) المصدر السابق ، ص ٥٨ .

(٢٠) ورد هذا للمصطلح في مقال القصص التونسية منذ الاستقلال للفيقيد صالح القرطبي ، جرائد الجامعة التونسية ، عدد ٢ ، ١٩٦٥ .

(٢١) ومصطفى من الألف ، ص ٣٧ .

(٢٢) المصدر السابق ، ص ٧٧ .

(٢٣) المصدر السابق ، ص ٩٩ — ١٠١ .

(٢٤) تشير إلى أنصار محمد الحبيب الزباد والطاهر الهاملي التي ظهرت بمجلة الفكر والمعمل الثقافي في أواخر الستينات ومطلع السبعينات .

(٢٥) مصطفى الفارسي ، حركات ، الفن التونسية للنشر ١٩٧٨ .

(٢٦) حركات ، ص ٢٦ .

- (٢٧) فرج لحمر، الموت والبحر والجزء، دار الجيوب للنشر، ١٩٨٥، ص ١٨٠.
- (٢٨) المصدر السابق، ص ١٤٥.
- (٢٩) المصدر السابق، ص ٢٦٤.
- (٣٠) المصدر السابق، ص ٧٦.
- (٣١) المصدر السابق، ص ٩٣.
- (٣٢) وثقت: أقية التجريد مخفية خطرة، والواقعية المفضة انتشرت بين كتي التقاليد والتجارب والفحوص...، المصدر السابق، ص ٤٥.
- (٣٣) هو بعنوان: (المهد والبحث).
- (٣٤) هو بعنوان: (الحد والقيامة).
- (٣٥) تكرر استخدام المصطلحين في كتاب المجمع والدولة في المغرب العربي للدكتور محمد عبد الباقى الهرماني، مركز دراسات الوحدة العربية، ط ١، ١٩٨٧، الفرق بين لؤال الاستقلال واليوم هو الفرق بين زمن يمكن وصفه بزمن دولة المجمع Ratisation de la Société، أو زمن دولة المواص Privatisation de l'état (أو تخصيص الدولة)، ص ١٣٠.
- (٣٦) أشير إلى عتيد من روايات الخمسينيات والستينيات في الأدب التونسي، وهي روايات تصمد نظام السلطة الحاكم وتتدرج ضمن ما أسميته «الرواية التقليدية» في إشكاليات الرواية التونسية، بيت الحكمة، قرطاج، ١٩٩٠.

إيديولوجية بنية القص :

لطيفة الزيت نموذجاً

فريال جبوري غزول

(العراق)

« لجنة الدفاع عن الثقافة القومية » التي تصدر مجلة (المواجهة).

وعلى الرغم من التقلبات التي حدثت في السياسة والاقتصاد والثقافة في مصر خاصة وفي الوطن العربي عامة ، فقد بقيت لطيفة الزيت مناضلة ملتزمة وملتصقة بنض الناس وهواجس الجماهير . وهذا لا يعني أن ما مرّ من الأحوال والزلازل على العرب وعلى العالم لم يترك بصماته وآثاره على خطابها النقدي والفكري والإبداعي ، ولكن هذا التغيير في خطابها ينبع من تحول الظروف التاريخية والملاسات السياسية والاقتصادية ، ولا ينطلق من تعديل الموقف أو تحريف القناعة . فولاها للإنسان المقهور وللانحلال الوطني وللعدل الاجتماعي راسخ وثابت . أما التفسير فهو كيفيات التحقق والإنجاز والمواجهة في ظل الواقع والسائد والجاري . إن انحراط لطيفة الزيت في الدفاع عن العالم المهيم عليه ورؤيتها للاشتراكية نهجاً للمجاوزة لم يكن عقائدياً أو دوجماتياً إلى درجة لا ترى فيها أخطاء الأنظمة الاشتراكية

بداءً لماذا لطيفة الزيت نموذجاً في بحث عن إيديولوجية البنية الروائية والقصصية ؟ باختصار شديد ، لأن المبدعة لطيفة الزيت تشكل بالتزامها ثابتاً سياسياً وموقفاً مبدئياً لا يتزعزع ، وبإبداعها الروائي والقصصى تقدم متغيراً فنياً يطور الفوارق الإيديولوجية بين مرحلتين تاريخيتين متباينتين ، فالثابت عند لطيفة الزيت يشكل الأرضية المستقرة التي تمكننا من إجراء دراسة في متحولها الأدبي .

تتميز لطيفة الزيت بكونها شخصية عربية ، مصرية ، وطنية ، تقدمية ، أصيلة ، عايشة هموم الوطن العربي وساهمت في صياغة خطابها الإبداعي والفكري والنقدي والسياسي خلال ما يناهز الأربعين عاماً الماضية ، فهي أستاذة النقد الأدبي في قسم اللغة الإنجليزية وآدابها في كلية البنات بجامعة « عين شمس » القاهرة . كتبت الكثير من الأبحاث حول الأدب الأمريكي والإنجليزي والمصري والنسائي . كما أنها مناضلة معروفة ، وسجيّة رأى وضمير . وهي حالياً رئيسة

وعبها العميق بالتغيرات التي تفرض واقعاً مختلفاً وبالتالي مواجهة مختلفة . فهي لا تتصل من إيمانها بالعالم الثالث والاشتراكية في عالم وزمن يشتم بالانئين ويسقطهما من حسابه ، كما أنها ليست مغلفة لتصر على إيمانها دون التساؤل عن ماهية ما هو كائن . ولهذا يصلح إبداع لطيفة الزيات نموذجاً للبحث في دلالة الشكل واللينولوجية البنية لأن المؤلف هو هو أو على الأصح هي هي ، ولكن الزمان في الثمانيات والتسعينات ليس ما كان عليه في الخمسينات والستينات . وما يسهل أمر الباحث أن لطيفة الزيات لا تنشر أدباً إلا عندما تحس بأنها قامت بنقلة نوعية . فإقلاها راجع ، إلى حد كبير ، إلى رغبته في ألا تكرر ذاتها بإعادة إنتاج النموذج نفسه من خلال عمل لاحق . فبينما نجد عند أديب غزير الإنتاج مثل نجيب محفوظ أو حنا مينه روايات عديدة يمتد في بنائها الروائي نموذج فني يكاد يكون واجداً ، ولا نلمس تطوراً في فن القص إلا ببطء وعبر تراكم أدبي ، نجد النقلة عند لطيفة الزيات ملموسة وواضحة ودالة . فقد كتبت عمليتين إبداعيتين — شهد الجميع بتميزهما وببائنهما — وهما رواية (الباب المفتوح) (١٩٦٠) ومجموعة (الشيفوخة وقصص أخرى) (١٩٨٦) (٣).

يفصل بين نشر هذين العملين الرائعين حوالي ربع قرن من التقهقر السياسي والإحباط القومي والانفتاح الاقتصادي الاستهلاكي والتطفل الثقافي وتراجع القيم الوطنية . ولا بد أن تكون الكتابة في عصر الجزر غيرها في عصر المد ، ولا بد أن ينعكس هذا التغير على الشكل والبنية عند كاتب مرهف لا يكتب من أجل الإفراز بل من أجل الاتصال . ومن هنا تكمن أهمية لطيفة الزيات باعتبارها نموذجاً ومختبراً لدلالة البناء السردى ووظيفته في التعبير والتوصيل .

إن البنية الأدبية وإيحائها الدلالية موضوع عالجه كثير من النقاد القدامى والحديثون ، العرب والإفريقي ،

أو إفلاس نهضة العالم الثالث . ولكن انخراطها أيضاً لم يكن مهزوزاً وهشاً بحيث إنها تتنازل عنه بمجرد تفكك المعسكر الاشتراكي وتراجع المد التحرري وتعرثر المقاومة .

تقول لطيفة الزيات في حوار مع الأديب العراقي إبراهيم الحبري :

« . . . وكمواطنة مصرية عربية أستشعر حتى النخاع فداحة التبعية ، وأقاوم ، بقدر جهدي ، وتعدد الجبهات التي يتعمن على الإنسان أن يقاوم فيها التبعية إلى ما لا مدي ، وأسأل وأنا أرى الناس تتجلب وتغفر من حولي ، وتتقبل اليوم ما لم تقبله بالأمس تمسحاً مع المتغيرات في الساحة العربية والدولية ، هل اتسع الخرق على الراقق ؟ . . . وأعيش لأرى خريطة العالم بعد توزيعها مرتين ، مرة بعد الحرب العالمية الثانية لصالح الاشتراكية ، ومرة في الوقت الحالي لصالح الرأسمالية ، ويصينى الدوار مرتين ، مرة من منظور الاشتراكي ، ومرة من منظور مواطن العالم الثالث الذي ترسخ المتغيرات الدولية من تبعيته ، وتضع على الشماعة قضباناً تحرره الوطني عاققة بذلك حقه في تقرير المصير ، وأسأل بدل السؤال مئات الأسئلة ، وأسئلت حتى الموت بحلم الاشتراكية حتى لو لم يكن له تطبيق صحيح على الأرض ، وأذكر بامتنان الانتفاضة الفلسطينية ، والمقاومة اللبنانية لإسرائيل ، وحركات التحرر في أفريقيا الجنوبية وفي أمريكا اللاتينية التي تشتمل معلية إرادة الإنسان الحرة في وجه التيارات السائد وضد التيار السائد ، ويعاودني اليقين في غد أفضل للإنسانية ، وأسأل متى تواتينا في الوطن العربي رياح الحرية » (١) .

إن أقوال لطيفة الزيات وأفعالها تؤكد لنا صلاحة موقفها واستنبراطه ، كما أنها تكشف ، بالإضافة ، عن

ولو أخذنا مدينة مثل بورسعيد ، لأهميتها في رواية (الباب المفتوح) ، مؤشراً لأثر التحولات الاقتصادية والثقافية والسياسية ، لرأينا العجب ^(٨) . تصور لطيفة الزيات هذه المدينة الثالثة (عام ١٩٥٦) تصويراً واقعياً وملحمياً واحتفالياً ، وهو تصوير يقع في نهاية الرواية ويشكل غرضها وغايتها :

« كانت شوارع بورسعيد تزدحم بالناس ، أمواج متلاطمة من الناس وكان البهوت قد خلط من سكانها ، وقذفت بهم إلى الشارع موجة إثر موجة ، لتختلط ببحر مائج من الناس .

وناس يضحكون ، وناس يبكون بالدموع ، وهم لا يعرفون أى دموع هذه ، أى دموع الفرح بالخلاص ؟ أى دموع الذكريات الأليمة التي طغت فجأة على السطح يوم الجلاء ؟ أم هي دموع التطلع إلى مستقبل أفضل ؟

وناس يحملون لافتات النصر ، وناس يهتفون ، وناس يرقصون على الوحدة ، وناس يصفقون وملء قلوبهم نشوة النصر ، وملء عيونهم الغد وفي أعماقهم إدراك أن ما حدث كان لابد أن يحدث ، أن ما حدث كان ثمن النصر .

وناس خرجوا يحملون الزهور إلى موتاهم ، ولم تصل الزهور إلى موتاهم ، في الطريق نثروا الزهور على موكب النصر ، موكب الغد :

فمن أجل الغد مات موتاهم (الباب المفتوح ، ص ٢٤٩) .

هذا الغد الأفضل لم يأت ، بل بالعكس انقلب السياق كي تتحول لوحة بورسعيد الرائعة إلى نقبها ،

مستخدمين مصطلحات متنوعة ومتشابهة . وكان أفلاطون أول من اهتم بالأنواع الأدبية وميز بين الوصف والتمثيل ونوع ثالث يجمع بينهما . أما أرسطو فقد تميز بين الأنواع الأدبية استناداً إلى الأسلوب . وجديشاً ، ربط ياكوبسون اختلاف الأجناس الأدبية بضمائر اللغة ، فربط بين الشعر والأنا ، والملحمة والهو ، والدراما والأنت . أما نورثروب فرى فقد ارتأى تقسيمات أخرى للأنواع الأدبية ، وربطها بالطبيعة وفصولها الأربعة . وقام النقاد والمنظرون الألمان بالربط بين الأجناس الأدبية والمراحل التاريخية والإنسانية كالفولكلور والشباب والنضج . وأهم من ربط بين الجنس الأدبي والتطور الحضارى والطبقي هو لوكاش في كتابه (نظرية الرواية) بحقلته الشهيرة التي أخذها عن هيجل ، القائلة بأن الرواية هي ملحمة البورجوازية ^(٩) . كما أن باختين توسع في هذا الموضوع في كتاباته النقدية ^(١٠) .

أما العرب القدامى فلم يتعرضوا بشكل منسق لقضية الأجناس الأدبية ولم يهتموا كثيراً بالتنظير في القصص ، ولكن وعى العرب بأغراض مزبذبات الأعمال ودلالة أوزان التصريف معروف . فمثلاً وزن « فاعل » للدلالة على المشاركة والتكشير ، ووزن « تفعل » للمطاوعة والتكلف ، ووزن « افعلول » للمبالغة ،... إلخ . وقد قامت كوكبة من النقاد العرب حديثاً بدراسات في علاقة الشكل بالدلالة والبنية بالإيديولوجية . منهم ، على سبيل الذكر لا الحصر ، أمينة رشيد وسيد البحراوى ومحمد بدوى من مصر ولحمدانى حميد وسعيد يقطين من المغرب ^(١١) .

ومع أن المرحلة الزمنية لربع قرن لا يمكن أن تكون حاسمة في تغير نوصي في الجنس القصصى ، إلا أنها فترة مكثفة في تاريخنا الحديث حدثت خلالها تغيرات جذرية في حياة الشعب ، ولهذا قد يترتب عليها نقلات في اختصار الشكل تكون لها دلالاتها المصاحبة . وقد أوضح عبد المحسن طه بدر التغيرات المهمة في روايات لا يفصلها إلا عقود قليلة ^(١٢) .

إن هذه المقابلة بين بورسعيد في منتصف الخمسينيات وفي نهاية الثمانينيات مؤشر لما حدث من انهيار وتصعد في البنية التحتية والإرادة القومية ، ولابد أن يترك هذا السقوط آثاره على البنية الفوقية بما في ذلك الأدب والفن . ولابد للمبدع أن يتصدى للكتابة ويتعامل مع أشكالها في الثمانينيات على غير ما كان يفعل قبل ثلاثة عقود .

ولكن رصد أى متغير لا يؤدي بالضرورة إلى تحديد علته . هل التغير في الشكل والبناء الروائي راجع للتغير الثقافي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي ، أم أنه راجع لتغير في نفسية المبدع ؛ فطليقة الزيات في ١٩٦٠ غير لطيفة الزيات في ١٩٨٦ ؟ أم أن الاختلاف سببه التوجه نحو موضوع يتطلب بالضرورة بناء مختلفاً ، فبين رواية التلم في (الباب المفتوح) وقصص التذكر في (الشيوخوخة ...) فرق في القيمة المخوية . فهل تنوع البناء وتمايزه يرجع لتغير المرحلة التاريخية أم أنه نابع من اختيار الموضوع ؟ إن هذه التساؤلات لن تحسم يرد جامع مانع ؛ فهي كمسألة الشكل والمضمون ، الموروث والمكتسب ، الفردي والجمعي ، ... إلخ ؛ فمن المستحيل تحديد أسبقية وأولوية أحدهما على الآخر؛ فالجانبان متداخلان ومتشابكان . ولكن مما لاشك فيه أن المبدع — لطيفة الزيات في هذه الحالة — إنسان يحس إحساساً مضمناً بشعبه، وجماعه، ولهذا فالجوع العام الذي تعكسه أعمالها الأدبية مرتبط بالماخ العام ولا يقتصر على الحالة الداخلية الفردية المنفصلة عن مسار الأمة . فطليقة الزيات ليست من الذين ينقلقون أو يتعالمون أو يهرون من الواقع، ولهذا لا يمكن تفسير التطور في إبداعها من خلال العامل الفردي أو النفسي الخاص . كما أن لاختيار انحراف ، سواء أكان التعلم أم التذكر ، دلالة إيديولوجية ويحدد إلى درجة كبيرة البناء القصصي الذي ينشئه .

وبنية القصر لا تعني فقط الحكمة ولا النوع الأدبي ولا الشكل التسلسلي ولا علاقات الشخصيات ، ... إلخ ،

فالمدينة الباسلة أصبحت « ميناء حراً » ، كما يقال ، خشيعة من تسمية الأشياء باسمها . وفي مقالة نشرت عن بورسعيد في أواخر الثمانينيات بمناسبة عيد بورسعيد الوطني وذكرى الانتصار على التحالف الثلاثي (الإسرائيلي — الفرنسي — البريطاني) ، حملت المقالة عنوان « ركود تام وشيوخوخة مبكرة » ، وهو يقترب من عنوان مجموعة لطيفة الزيات الأخيرة (الشيوخوخة وقصص أخرى) أكثر منه إلى عنوان روايتها الأولى (الباب المفتوح) . ويذكر المقال أنه :

« منذ ١٩٧٤ ... لم تشهد بورسعيد أية إنشاعات صناعية جادة . . . ومع أن المفترض أن تكون بورسعيد لجنة سياحية . . . إلا أن شواطئها قد فشلت في اجتذاب المصطافين من خارج بورسعيد لافتقارها للميزات الضرورية لسياحة الشواطئ . . . وهناك قرية سياحية لا يتجاوز عدد العاملين بها عن ٨٠ عاملاً . . . بينهم عمال كوريون . . . وهي تعتمد أساساً على استقبال أفواج السياح الإسرائيليين . . . ويعاني ميناء بورسعيد من الإهمال التام . . . والنشاط التجاري هو النشاط الأساسي في المدينة . . . إلا أن المحاكم هناك تتداول حالياً عدداً ضخماً من حالات التهرب الضريبي . . »

وتعاني بورسعيد من القصور الشديد في المجالات الخدمية المختلفة . ففي الصحة تناقص عدد المستشفيات العامة عما كانت عليه قبل ١٩٦٧ ... وتعاني الأحياء الجديدة ، وخاصة حي الزهور من غياب الإنارة والطرق المعبدة مما أدى إلى شيوع حوادث السرقة ليلاً وكذا انتشار أماكن تعاطي المخدرات . وتحول شوارع المدينة في الأيام المطيرة إلى برك كما أن مساحات الخضرة القليلة في المدينة مهددة بالبوارء^(٩) .

محكماً بالإضافة إلى أسلوب مكثف يعكس سمة من سمات شخصية روائية أو يتضمن موقفاً إيديولوجياً أو يحدد معالم مشهد . فمثلاً تقدم لنا الرواية سلبية ليلي في مرحلة من مراحل حياتها في إيجاز مدesh يجعلنا نفهم آليات القمع الذكوري دون إداة مباشرة للمجتمع البطريكي :

« ولم تقل ليلي شيئاً — لم يكن أحد ينتظر منها أن تقول شيئاً » (الباب المفتوح ، ص ٢٢) .

وفي موقع آخر نجد تحقق ليلي مفسراً بأدق ميكانزماته :

« ولم تكن كلمات التشجيع والإعجاب هي التي ملأها بهذا الإحساس وإنما كان هو الإدراك أنها أرادت، ونجحت في تحقيق إرادتها . وأنها تستطيع دائماً أن تريد وأن تنجح في تحقيق ما تريد » (الباب المفتوح ، ص ٢٤٢) .

وتكشف لطيفة الزيات عندما تصف علاقة ليلي بأستاذها الدكتور رمزي عن موقف التبعية لا باعتباره تخاذلاً ، بل باعتباره خليطاً من الشعور بالدونية والانشداد نحو الآخر :

« كانت ما تزال تعاني كلما واجهت الدكتور رمزي ، نفس الشعور الذي عاتته يوم دخلت حجرته لأول مرة ، مزيجاً من الخوف والرهبة والانجذاب » (الباب المفتوح ، ص ٢٤٤) .

كما تلخص لطيفة الزيات موقف الانتهازية وتبريره على لسان إحدى الشخصيات التي تقدم صورة للحياة تجعل من المواجهة عبثاً :

« كلنا تروس في عجلة كبيرة ، والعجلة بتمشي واللى يحاول يعطلها بيتحطم ،

بل تشمل تضافر كل ما سبق . كما أن الإيديولوجية في هذا السياق تعنى الدلالات التي تنتزع من التركيب والتي توحى بنسق فكري ومنظور للعالم .

(الباب المفتوح) رواية تكاد تكون نموذجاً كلاسيكياً في نمطها وتطورها ، فهي مكتوبة في ثلاثين فصلاً وفي ٣٥٣ صفحة . وتنتقل أحداثها من العام ١٩٤٦ إلى العام ١٩٥٦ متابعة البطلة ليلي محمد سليمان من سن ١١ إلى سن ٢١ . وهي بنت من الطبقة المتوسطة ، تنتهي الرواية بتحررها وذلك عندما يتطابق وعيها الوطني مع وعيها الطبقي ووعيها النسوي ، أي أن الرواية تقدم ثلاث إشكاليات عميق مسيرة البطلة : الإمبريالية ، الطبقية ، الجنسية . وعندما تتخلص ليلي منها جميعاً تكتمل تربيته فتتحقق إنساناً ومواطنة وامرأة . والسرد في الرواية لا يشوبه ارتداد إلى الماضي ولا استباق للمستقبل ، أي أنه سرد تقليدي يفترض التعاقب لا التشابك أو التداخل .

وللرواية محور يتشكل من علاقة ليلي بحسين ، ويمثله محور العلاقة بين أخيها محمود وسناء ، كما يقابله محور العلاقة بين جميلة ابنة خالتها « البورجوازية النزعة » بزوجها .

إن البناء الروائي في (الباب المفتوح) يقدم تشكيلاً مستقراً ونمواً طبيعياً وتسلسلاً منطقياً وانتصاراً للحق. والمقلانية في الخاتمة . فالرواية تخاطب قارئاً وتقنعه بأطروحتها ، وهي تفترض متلقياً واعياً وله وقت فراغ ليقرأ ويفكر ، وهو قارئ ما قبل عصر التليفزيون والإعلام المشوه والتسليية الاستهلاكية . فالرواية تتوجه للعقل والوجدان لتقدم لهما حلاً لمشاكل الإنسان التي لن تزول إلا بانخراطه في الجماعة انخراطاً بناءً .

و (الباب المفتوح) رواية مبنية مثل كثر الروايات قوطية : فيها عظمة رجال المعمار كما فيها دقة وشاعرية التفاصيل . فهي كالروايات الواقعية العظيمة تقدم بناء

والناظر التي يفهم الموقف والى يستفيد منه
(الباب المفتوح ، ص ٢٨٥) .

وهذه الفقرات نطالعها كصورة ، كوصف ، كحوار ، أو كتحيار وعي تلتقط ما نعرفه أو نتذكره أو نسمعه ، فهي مستخرجة من كلام الناس اليومي وتصرفاتهم . هي الشعر في الحياة اليومية ، وهي فلسفة الحياة عند العامة ، وتقوم بالدور الذي كانت تقوم به العبر والأمثولات المصورة على الكاندراليات .

إن معمارية الرواية ليست هيكلية ، أى قالباً يدخل فيه نسيج الرواية . فالرواية تتقدم في مخطط محدد ، ولكن هذا المخطط يتمدد ويتسع قبل أن يصل إلى غايته . وتتخذ الرواية من الجدل نسقاً ، فهناك باستمرار « الدعوى » و « نقيض الدعوى » اللذان يولدان « التأليف » ، كما يقول الفلاسفة . فنجد في تربية ليلى العاطفية تقدماً وتراجعاً ، استيعاباً وانحرافاً ، فهي لا تتقبل بشكل ميكانيكي ومطرد من البسيط إلى المعقد ، من الفراغ إلى الامتلاء ، من الجهل إلى المعرفة . هي تتقدم بشكل جدلي ويظهر بضوئها العاطفي من خلال علاقاتها بثلاثة رجال (كما يلخصها الشارونى) :

« عصام ابن خالته وأخو جميلة هو حبها الأول حتى تتبين لها شخصيته الممزقة وحتى تكتشف أنه يعبت مع خادمته فتروعهها الصدمة . ثم تلتقى بحسين صديق أخيها محمود فتعبد له لرجلته وشجاعته ووطنيته ، ولكن ترددها وخوفها من خلق علاقة لها بعالم الرجال يمد صدمتها العاطفية مع عصام بحملاتها على قطع علاقاتها بحسين ، وكان قد سافر إلى بعثة في الخارج . ثم يظهر في أفقها أستاذها في الجامعة الدكتور فؤاد رمزى ، ويسيطر عليها بمركره وأستاذيته وثقته التي لا حد لها في نفسه حتى تتورط معه في

مشروع زواج ، ولكنها ما تلبث أن تكتشف فساده ، وتسعى إلى الابتعاد عنه . ويعود حسين من بعثته ، وفي بورنعيد ، وخلال معركة العدوان الثلاثي تتجدد علاقته بليلاء . ومع انتصار مصر على العدوان الثلاثي يتم انتصار الحب ويعود كل منهما إلى الآخر » (١٠) .

وهكذا نجد أن « تعلم » ليلى لا يتم من خلال المناظرة والتأمل ، بل من خلال التجارب . كما أن هذه العلاقات تكتمل وتصل ذروتها عند تقاطع الوجداني والاجتماعي والقومي من معركة بورنعيد . وكون هذا التطور لا يتم بشكل استطرادي يدل على نسق هندسي يوحى بتحريك إيديولوجي معقوف ولكنه موجّه .

فالتطور هنا ليس ديكارياً وتراكيمياً ، بل هو حركي وجدلي . كما أنه ليس مثالياً ومجرداً ، بل هو واقعي وتجريبي . إن هنامتته — على الرغم من بعض التذبذب — تشمل مخططاً واضحاً وصارماً ، أى أنها ليست بناءً ميكانيكياً أو عشوائياً ، بل هي بناء منسق تنسيقاً علمياً .

وفي مقابل معمارية الكاندرالية في (الباب المفتوح) ، نجد معمارية المتاهة في (الشيخوخة) ، ففيها السيرة ملتوية والغاية غائمة والتشظي غالب . وكما يقول سميح القاسم في تصريفه الشعري للشيخوخة:

ضياح موهب
وجهة على يد
طوب

لمعولة مشروخة (١١) .

والضياح والتأمل والانكسار المتضمنة في قصيدة القاسم تشكل ملامح بنية مجموعة (الشيخوخة) . ففي هذه المجموعة نجد قصصاً عديدة تبلى متكررة

سنة . وترقى بيوميتها بتاريخ ١٩٧٤/١٢/١١ قصة حبها التي ابتدأت وهي في سن ١٨ وانتهت وهي في سن ٢٨ ، والتي كتبت عنها قصة قصيرة بعنوان « حبها الأول » . والقصة المؤطرة هذه عن حبها الأول مكتوبة بشكل شذرات تنتقل من استرجاع اللقاء الأول إلى زمن نهاية الحب وهي في سن ٢٨ . ومن غير الواضح زمن الكتابة هل كان والمرأة في سن ٢٨ أم وهي في سن ٣٨ عند طلاقها . ويعقد كل هذا أن اليومية التي توظف هذه القصة تفتتح بالإشارة الواضحة إلى مكالمات هافية مع حبها الأول لم تستكمل اليومية بعد قصة « حبها الأول » لتصبح الخواطر ، عند ذاك ، تعليقاً وتحليلاً لعلاقة الماضي ، وكثيراً ما يتخللها قطع في التسلسل وانعطاف في التعاقب وقررات اعتراضية وجعل بين أقواس واستدراكات بشكل ملحوظات . كما أن هناك نقلاً في السرد بين ضمير الـ « أنا » والـ « هي » :

« عواطف سامي تخرجني . أستكشرها على نفسي ، أشعر أنها موجهة إلى امرأة أخرى ، وأني أغضبها بلا وجه حق . وأنا موجودة وغير متواجدة أكاد أصرخ وسامي يذوب كيانه في كلماته . كفى ، المرأة التي تحبها مائت ، وأنتحل كلمات الحب لنفسى ولا أصرخ . . . تزهيني كلمات الحب وألتزم الصمت .

وتخرج المرأة في الثامنة والثلاثين كما دخلت مغتربة عن ذاتها والآخرين ، مرفوعة الرأس مثقلة الخطوات ، مستغنية بلا اكتفاء ، ما من شيء هز كيانها ولا هي بذلت قطرة من هذا الكيان » (الشيخوخة ، ص ١٧) .

فحتى هذا المقطع من اليوميات يسترجع ما كان قبل عقد . وفي يومية ١٩٧٤/١٢/١٥ نجد أحدنا ومشاعر نحس بينها بالقطع ، فليس هناك تعاقب سببي ، ولكن وحدة القصص تأتي من مجانس الجو العام وارتباك

وتحتوي أكثر من مستوى سردي وتكفي على ذاتها وتطلع بحذر إلى ما هو خارجها . والمجموعة تشكل منظومة وإن كانت كل قصة فيها مستقلة عن الأخرى ، إلا أن هناك تكافلاً وتكاملاً بينها يقترب مما فعله جيمس جويس في مجموعته عن دبلن ، حيث كل قصة منها لها استقلالها ، لكن المجموعة تشكل صورة فيفسائية لمدينة دبلن بشلها الروحي . أما مجموعة لطيفة الزيات فتمثل تردد الشيخوخة وتعثرها بكل ارتباطها المعنوي . وقد أشارت الناقدة سهير فهمي إلى تنوع وتداخل المستويات في تشكيلها لوحدة البناء في (الشيخوخة) ، وذلك بالرجوع إلى تشبيها بالمعبد الفرعوني :

« فالبنانة الكبيرة لطيفة الزيات بنى عالماً فنياً فريداً في عالم القصة القصيرة وتبنى قصصها وخصوصاً « الشيخوخة » و « بدايات » وكأنها تشيد معبداً فرعونياً اكتمل على امتداد عصور مختلفة وتداخلت في بنائه مستويات الزمن المتغايرة المتعاقبة فأضحى بناء فريداً مهيراً شاهداً على مرحلة كاملة من التاريخ تبدو فيها المرأة المعاصرة وقد تحررت من أفتعتها فتعبر عن هزائمها الداخلية ومخاوفها وأدق تفاصيل وجدانها في فترة من تاريخها تتأرجح فيها بين المعرفة الفعلية والسلوك الوجداني القديم المتراخي في الأعماق » (١٢) .

وتتكون مجموعة (الشيخوخة) من ست قصص في ١٠٨ صفحات: (١) « بدايات » ، (٢) « الشيخوخة » ، (٣) « الحسر الضيق » ، (٤) « الصورة » ، (٥) « الرسالة » ، (٦) « على ضوء الشموع » .

والقصة الأولى تشير بعنوانها إلى الوعي بفعل الكتابة ذاته ، فهي بداية المجموعة وعنوانها « بدايات » ، وتحكي قصة علاقة امرأة بحبها الأول . وهي تبدأ بخواطر يومية مكتوبة في شتاء ١٩٧٤ بقلم امرأة عمرها ٤٨

المعمارية ، نجد ما يماثلها في (الشيخوخة) ، مع الفارق أن هذه الفقرات مجبوكة في جسد الرواية لتدعم مبدأ التحقق والتقلب على الصعاب ، وهي في المجموعة مطروحة عرضاً لتشير إلى فكرة الاستمرار على الرغم من التحولات ، فكرة الاستمرار لا النجاح بالضرورة :

« من بين معات الرجال لا تخطيء المرأة رجلاً أحبته يوماً ، تعرف انحناء ظهره والعضل الذي يتوتر مشدوداً في مؤخره رقبته حتى يحيل رأسه ، تميز لون شعره حتى لو مسح الزمن لونه » (الشيخوخة ، ص ١٩) .

وإن صح التعبير فيمكننا بلورة الفارق بالقول إن لطيفة الزيات كتبت (الباب المفتوح) ، بينما كتبت (الشيخوخة) لطيفة الزيات ، بمعنى أن سيطرة المبدعة على العمل الأول تلبس سلطوية وشمولية ، وأما سيطرتها على العمل الثاني فتبدو تجاوبية وطارئة ، ولهذا فهي أكثر إثارة . فالعمل الأول يحمل رسالة ذات صوت جهوري ورنان بينما العمل الثاني يهيم برسالته ، العمل الأول قصيدة كلاسيكية والعمل الثاني قصيدة حداثة ؛ الرواية تقدم بنية لا تتواجد إلا في مرحلة ما قبل الطوفان وما قبل بابل ، والمجموعة تقدم بنية تستجيب لسياق ما بعد الطوفان وما بعد بابل .

وليس التداخل في قصص (الشيخوخة) بين الأزمنة فقط ، هناك تداخل أكثر خطورة بين الفعل والتأمل في الفعل ، بين الحدث والكتابة عن الحدث . فالجزء الأخير من القصة الأولى « بدايات » محكي بشكل يصعب تخليد مضمونه : هل هو الحدث نفسه مسجلاً ، أم أنه الخواطر المكتوبة عن الحدث في اليوميات ؟ إن هذا الغموض بين الفعل وكتابة الفعل يشير إلى هلامية الحدود بين العمل والفكر وفتت من ثنائية الإنجاز والوعي ، وبالتالي من التمييز الصارم بين البنية التحتية والفوقية في الماركسية ، ومن المقابلة بين

كاثبة اليوميات ، الأمر الذي يستوعبه القارئ استيعاباً كاملاً . فالإشارات كثيرة إلى الزمن وفعل الزمن ومستويات العلاقة والشيخوخة . ولا يملك التلقي إلا أن يمد النظر فيما يقرأ ليتأكد في أي زمن وفي أية مرحلة كانت هذه الأحداث ، فالأزمنة متداخلة وأساليب السرد متعددة و « أبنات » الكتابة على الصفحة مختلفة من ذاكن إلى فائح ، من كبير إلى صغير ، بالإضافة إلى العناوين الفرعية والأقواس التي تختصن فكرة ما أو خاطرة شاردة . وكل هذا يفرض على القارئ الذي استكان إلى القراءة السهلة ، إلى النص الاستهلاكي والإعلامي ، أن يتوقف ويجهد نفسه في التماس خيوط القصة . والعمل يدفع القارئ إلى التعامل تعاملًا وإعياً لا بالأحداث والحب الأول فقط وإنما بفعل استرجاعه وفعل الكتابة عنه . التقنية هنا موظفة لإيقاظ القارئ المعادي من غيبوته وتحريضه على التفكير والتمييز . تضع المؤلفة القارئ في هذا التيه كي يبحث هو عن مخرج أو مقيمة ، فالمتلقي هنا لا يمكنه أن يركن إلى أن يكون مفعولاً به ، عليه أن يكون إلى حد ما فاعلاً لكي يستمر في القراءة ، عليه أن يكون مشاركاً لا متقبلاً فحسب . وتصل لطيفة الزيات مجموعتها القصصية بروايتها الأولى باستخدامها في السياق القصصي مصطلح « الباب المفتوح » (الشيخوخة ، ص ١٧) و « باب مغلق » (الشيخوخة ، ص ٢١) ، وكأنها إيماءة للقارئ العارف .

ومن هذا المطلق تصبح الثغرات في السرد والحذف في النص أمراً شكلياً بالغ الخطورة والدلالة إيديولوجية . إنه حث على القراءة الجادة . ففي هذا المعمار التشطبي ، عن قصصية ، نكتشف أن الانكسار في المتواليات والانقطاع في التعاقب يحمل أيضاً في تنابه الإحساس بالقطعية في الواقع المعاش وضرورة المبادرة لرأب الصدع والمشاركة في لم الشدات .

وكما كنا نجد في رواية (الباب المفتوح) الفقرات المبهرة التي تربط أسس العمل بقواعده

يتحدث مضموناً وشكلاً عن مفهوم الشيخوخة وتداعياتها ينتهى بما تطلق عليه المؤلفة فى عنوان فرعى « ملحوظة قابلة للتعديل والتحويل » ، وعنوان الملحوظة بمرورته وانفتاحه على التغير والاستدراك إنما يؤكد على التحرر من الجمود الصارم والتزمّت العقائدى . فى هذه الملحوظة تقوم المؤلفة بتعريف الشيخوخة باعتبارها مفهوماً ، وبذلك تخرج عن تقديمها من خلال القص والسرد لتنتقل إلى خطاب معرفى مجرد :

« الشيخوخة هى شعور الفرد بأن وجوده زائد عن حاجة البشر ، وأن الستار قد أسدل ولم يعد له دور يؤديه ، وهى الافتقار إلى معنى الوجود وسببره الناتج عن هذا الشعور . والشيخوخة بهذا المعنى حالة ، وليست مرحلة من مراحل العمر ، وهى حالة نفسية وليست بالضرورة حالة فيزيائية ، وإن أدت ربما قبل الألوان إلى عوارض فيزيائية » (الشيخوخة ، ص ٥٥) .

وهكذا نجد تعدد نوعيات الخطاب المستخدم فى المجموعة ، من سرد إلى يوميات إلى تعريفات ، من وصف خارجى محايد إلى مونولوج داخلى حميم ، من انعكاس للواقع إلى انكفاء على ظاهرة الكتابة . وكل هذا يجعل من (الشيخوخة) عملاً يمكن إدراجه فيما سمي بـ « ما بعد الحدالة » فى الكتابة ، حيث تنوعت واختلطت أساليب السرد ، بينما يمكن إدراج (الباب المفتوح) فى تركيبها الروائى بما يطلق عليه « الحدالة » .

أما فى القصص الأخرى من المجموعة ، « العمر الضيق » (الشيخوخة ، ص ٥٦ - ٧١) فترتبط أيضاً بالزمن حيث تقدم نضج ونمو ابنتين وعلاقتها بأبهما ؛ وقصة « الصورة » (الشيخوخة ص ٧٢ - ٨٢) تصور غيرة امرأة من امرأة أخرى ، ودور التصوير فى بلورة الموقف . وقصة « الرسالة » (الشيخوخة ، ص ٨٣ - ٨٩) هى قصة كتابة رسالة . وأما القصة الأخيرة « على

المادى والفكرى فى الفلسفة الكلاسيكية ، وبين الجسدى والروحي فى الأديان ، وبين الفسيولوجى والنفسى فى الطب . وتبلور هذا الموقف لطيفة الزيات عندما تتحدث عن الجسد مستعيرة له صفات العقل :

« الجسد يكون أحياناً أذكى من العقل ، وأصبح تعبيراً » (الشيخوخة ، ص ١٠٢) .

واختيار اليوميات من حيث هى وحدة بنائية موفق لأنه يقدم الزمن بانقطاعاته واستمرارته فى آن . وتشابه الأزمته من خلال إحياء الذاكرة يعزز المشاهدة النفسية ويؤثّق الغموض النفسى ، بعكس ما يجرى فى رواية (الباب المفتوح) ، حيث تتضح الأمور مع الزمن فتزول الأوهام ويسقط الوعى الزائف ليحل محلها حركية الواقع والوعى به . إن افتقاد التمرکز البؤرى أو المحور الموجه الحاسم فى قصص (الشيخوخة) موظف أدبياً كى يتساءل القارئ وساهم فى وضع الأمور فى نصابها وفى مواقعها .

وبعد أن كانت قصة « بدايات » (الشيخوخة ، ص ٥ - ٢٢) مكتوبة من زاوية نظر امرأة تقترب من الخمسين ، وتصور زوايا نظرها وهى تقترب من العشرين ومن الثلاثين ومن الأربعين ، بخير ترتيب ، نجد فى القصة الثانية من المجموعة بعنوان « الشيخوخة » (الشيخوخة ، ص ٢٣ - ٥٥) ، امرأة فى الستين تعثر على يومياتها وهى فى الخمسين فتقدمها مع إضافة مقدمة ترطلة ، وملحوظة خاتمة . وكل هذا يجعل من هذه القصة استكمالاً وتشابكاً مع القصة الأولى ، من وجهة البنية . ومسألة التأطير واردة وملحة أيضاً فى هذه القصة ، فهناك الإطار الأعم الذى تعللنا فيه الشخصية الرئيسية بسنها ووقوعها على مذكراتها المكتوبة قبل عقد من الزمن ، ثم فى داخل هذا الإطار نجد اليوميات وفى داخل إطار اليوميات نجد الحلم المتضمن ، وكأن البنية مجموعة من الدمى الروسية الشعبية كلما فتحنا واحدة طلعت أخرى من داخلها . وهذا التوليد البنائى الذى

حبكة (الباب المفتوح) التي تصل إلى القمة والتحقق وتنتهي بنهاية حاسمة ومشقة . وتستخدم آليات التشعب والتداخل في (الشيخوخة) لتمثل التداخي والتصدع ، بينما تستخدم رواية (الباب المفتوح) كل الأفاصيل الفرعية ورافداً تصب في مسيرة الرواية وتتضافر لتقديم رسالة إنسانية . وبما أن رواية (الباب المفتوح) تمتلك لغة الثوري وتصميمه ، فهي مقدمة بشكل جواب صريح على مشاكل المجتمع . وفي مقابلها نجد في مجموعة (الشيخوخة) الطموحات المتواضعة لثوري منكسر ولكن غير منهزم ، فهي مقدمة بشكل تساؤل ، وهو ليس تساؤل متشكك ، بل تساؤل صامد ، ففيهما استفهام حقيقي ، وليس استفهاماً استنكاريّاً أو بلاغياً . وبممكننا تلخيص رسالة (الشيخوخة) بفقرة من المؤولوج الداخلي لبطله « على ضوء الشموع » والتي تلخص بدورها رسالة مشروع رواية البطله :

« — المهم هو الرحلة وليس ما تتمخض عنه الرحلة ، مواصلة الإنسان للسمي ، وليس ما يتمخض عنه السمي الإنساني . ما من واحة خضراء في مكان ما أو زمان ما يتوصل إليها الإنسان . يلمح الإنسان الواحة الخضراء ويعيشها وهو يسمى . الرحلة هي الواحة الخضراء » (الشيخوخة ، ص ٩٦) .

فهنا نجد المشروع أهم من النتيجة ، وفي هنا اعتراف ضمنى بعدم القدرة على تحقيق الحلم والوصول إلى النتيجة المطلوبة التي يسمى إليها المشروع الإنساني .. هنا نجد تواضع المطلب فليس هناك تشبث بالتحقق ولكن هناك التزاماً بال محاولة . ويترجم هذا المنظور الإيديولوجي على مستوى البنية والشكل بالإصرار على الانكشاف على الفعل أثناء فعله ، على الوعي بالكتابة أثناء كتابتها ، على كتابة قصة عن كتابة رسالة ، إلخ . أما في (الباب المفتوح) فالرسالة الإيديولوجية التي تتسرب في كل صفحات الرواية وتنبولر في نهايتها هي أهمية تغيير القاعدة ، فلا يكفي هلم الرأس كما في

ضوء الشموع » (الشيخوخة ، ص ٩٠ - ١٠٨) فتقدم مقارنة تقابلية وتماثلية بين مشقة وفلاحة وهمومهما ، وفيها تصوير للكبت الذاتي عند المثقفة تتحرر منه عند مواجهة صورتها في مرآة القرية وعبر الفلاحة المريضة :

« فهل يعقل أن تنفرج في يومين أزمة استطلت سنتين ؟ سنتان أم عشر ؟ تساءلت في مرارة وهي ما تزال تقف خلف الباب المغلق . وغيب السؤال كعادتها أخيراً حين تطرق أرضاً محرمة . وانتوت أن تخلص بكليتها لتجربة المعيشة في قرية وهي تجربة جديدة عليها » (الشيخوخة ، ص ٩١) .

وهنا نجد مرة أخرى الزمن والتأزم والباب المغلق وكأنها لوازم المجموعة توحدها في الموتيف التكرار .

تقول رضوى عاشور في تحليلها لـ (الشيخوخة) (على غلاف المجموعة) :

« وكما في الباب المفتوح تعيد لطيفة الزيات إنتاج الواقع الاجتماعي في نفس الوقت الذي تدخل في حوار منه وتعلن موقفاً إزاءه » (الشيخوخة ، ص ١١٤) .

وإذا كان الواقع يوحى بالتماسك في مطلع الستينيات ، فهو يوحى بالتفكك والتمزق في نهاية الثمانينيات . وقد اختارت لطيفة الزيات بنية متماسكة وشامخة لتقدم الرؤية الأولى ، ومعاها مربة ومشتتة لتقدم الرؤية الثانية . وينعكس التماسك / التفكك على سن البطله ، ففي (الباب المفتوح) ليلي شابة وكذلك صديقاتها اللائي تدور حولهن أحداث الرواية : سناء ، عديلة ، صفاء ، جميلة . أما في مجموعة (الشيخوخة) فالشخصيات الرئيسية ناضجات أو كهلات أو شيخات . كما أن نهايتهن عادة ما تنتهي بشكل غير درامي وكأنها مسيرة توقفت أو نضبت أو تعطلت ، بعكس

تمثال دلسيس ، أى تجب المطالبة بالتغيير الجذرى والثورى وليس بالانقلاب الذى يغير الأمتعة فقط (الباب المفتوح ، ص ٣٤٩ - ٣٥٠) .

إن الصرح الروائى الذى شملته لطيفة الزيات فى (الباب المفتوح) يرم عن ثقة بالمسار الثورى ، عن إيمان بقدرة الإنسان على التغلب على القهر والتقاليد البالية ؛ ويكشف عن منظور تفاؤلى لمصير الأمة تغلب فيه قوى التحقق على قوى التملك وقوى التواصل على قوى التسلسل . ولكى تدلل الرواية على ذلك فهناك مجموعة مشاهد تتميز بجماعيتها . هناك المظاهرة الشعبية فى أول الرواية (فى منتصف الأربعينيات) ، وهناك المقاومة الشعبية فى بورسعيد فى نهاية الرواية (فى منتصف الخمسينيات) ؛ وما بينهما الأفراح البورجوازية من عرس جميلة إلى خطوبة لىلى . وهنا يتميز أسلوب لطيفة الزيات بما أطلق عليه « الجدارية الروائية » ، انطلاقاً من الرسوم على الجدران والحيطان التى تصور مجموعة أو مجاميع بشرية ، وتشبه بمصطلح « المشهد الروائى » . فهذه الجداريات الروائية تصور ممارسات احتفالية ، ولا يسع القارئ إلا أن يقارن بينها ، فيجد تماثلاً بين المظاهرة فى القاهرة والمقاومة فى بورسعيد ، وتماثلاً آخر بين حفلى العرس والخطوبة . ولكن على الرغم من التشابه الظاهرى فى هذه الجداريات ، فإن حفلى الفرح تختلفان نوعياً عن المظاهرتين الثورتين . حفلتا الفرح تمثلان فى سياقهما الروائى صفتين يضحي فيهما بتحقيق العروس وسعادتها من أجل ما يطلق عليه استقرارها المادى ، وهو على الأصح ارتفاعها الطبقي على سلم الاستغلال ، أى أننا نرى فيهما تضحية بالنعوى والإنسانى من أجل تأمين المظاهر الطبقية والتراتب الاجتماعى . أما فى جداريتى الانتفاضتين فتجد على العكس المغامرة بالذات والتضحية من أجل إحياء الكل ، ورفض التدرج الهرمى من أجل تلاحم عضوى بين أفراد الجماعة ، مما يجعل هاتين اللوحيتين نابضتين بالحياة والفرح على عكس لوحتى

العرس والخطوبة التقليديتين اللتين تصنعان الفرح ولا يذوب فيهما الأفراد ، ولا حتى العرسان ، فى كلية ما ؛ وإنما تسيطر قيم المباهة والمناسة فى الصعود على السلم الطبقي . ففى الانتفاضة نجد فرحاً داخلياً حقيقياً ، وفى الخطوبة نجد فرحاً خارجياً مصطنعاً . وهذه المقابلة بين الحقيقى والمكتلف ، بين الأصل والمزيف ، هى التى تحكم تطور شخصية البطلة لىلى حيث تنتهى بالتخلص من القوالب القامعة ، على غير ما فعل صفاء ابنة دولت هام التى تنحدر لأنهم زوجها رجلاً لا يتميز إلا بفناءه ، وكذلك جميلة التى زوجت برجل مائل وانتهت كما يقول يوسف الشارونى بالانتحار الأخلاقى حيث مارست الخيانة الزوجية (١٣) .

وفى المقابل نجد فى (الشيوخوخة) نزوعاً إلى تصوير يقترب من المنمنمات بتوقيفه لتفاصيل شديدة الدقة من المشاعر الداخلية الحميمة . فعوضاً عن المجاميع البشرية نجد الانشطار الداخلى أو اللحظة العابرة المكثفة لحالة ما :

« المطلق الآن فى عقلى قرين الموت ، وهين
برفض قانون الحياة المحكوم بنسبية الزمان
والمكان والتغير الدائب . ولكن هل هو كذلك
فى وجدانى ؟ » (الشيوخوخة ، ص ٣٢) .

فلا يمكن التمييز بين رفض المطلق عقلياً وبينه وجدانياً إلا لمن يرسم بفرشاة رفيعة ، وتشرح لطيفة الزيات الدقائق وترى الظلال والفروق التى تلتبس على الفرشاة الغليظة :

« كم بدت غريبة ومنبته المرأة المريضة وهى
مددة على السرير المعدنى الأسود فى حجرة
معلقة فى الهواء ما زالت بقايا الجير تعلق
ببلاطها . كم بدت غريبة ومنبته وهى تنام
ربما لأول مرة على سرير ، نومة غير نومتها .
وتساءلت : هل يتأنى للمرأة المريضة أن تعود
الآن إلى حيث تنتمى وقد انتهت اللعبة ؟ »

(الشيوخوخة ، ص ١٠٧) .

بطلات (الشيخوخة) فكثيرا ما يكون الوعي متوفرا ولكن نقله إلى حيز الفعل صعب :

« ما بين تفكير مخطط لهاضرة ، لندوة ، لمقال ، لحدث إذاعي أو تليفزيوني نقرأ ، كل شيء وأى شيء حتى لا نفكر . إن لم تجد ما نقرأه أسعفتها نشرة طبية للدواء لمقاة هنا أو هناك . هل أصبحت كالقطار يفقد توازنه ويتحطم إن خرج عن شريط السكة الحديد ؟ » (الشيخوخة ، ص ٩٦ - ٩٧)

إن تشكل البطلة في (الباب المفتوح) يتم من خلال كشفها المتميز بين الحقيقي والمزيف من جهة ، ومن جهة أخرى من خلال توصلها إلى التخلص من العلاقات الأبوية (علاقات السلطة العمودية) وإنشاء علاقات أخوية (علاقات الرألة الأفقية) . والرواية توضح بشكل قاطع كيف أن العلاقات العمودية التي تنتهج السيطرة والانتكاء على السلطوية والتبعية ، تعيق نمو العلاقات الأفقية التي تعتمد على الحوار والتكامل ، على الجدل والتفاعل .

ويتجلى هذان النمطان من العلاقات في أسرة ليلى ، فأبوها محمد سليمان يمثل البطريركية التقليدية ، وتنحاز أمها لمنطقه التبعية . أما أخوها محمود فيمثل الرفيق والهاور والنموذج الإنساني . وتراجع ليلى بين طاعتها لوالدها محمد وانجذابها لأخيها محمود يأخذ أوجهها مختلفة . فتجربتها العاطفية الأولى مع ابن خالتها عصام وصداقتها مع أخته جميلة تسفران عن زيفهما ؛ فهما على الرغم من جلهما لا يمثلان البديل الأخرى بل ينجران في تيار النمط السائد في الحياة بكل قفاته ومطحيته . وهذا مما يجعل ليلى تنغلخ على نفسها . وتعزز القيم السائدة نموذج عصام وجميلة وتقمع نموذج محمود وليلى . أما محمود فيبقى على طول الخط في مواجهة القيم السائدة ومشاريع والده له ،

فإذا تميزت رواية (الباب المفتوح) ، على حد قول لطيفة الزيات ، بأسلوب الانطباعيين^(١٤) ، فإن أسلوب (الشيخوخة) يتميز بالنممة . ولكن ما دلالة الشكل الأسلوبى وإيحائه الإيديولوجية ؟ وما مدلولات الجدارية والنممة ؟ إن الجدارية توحى بالقدرة على الإمساك بالكل ، بالتمكن من تصوير الجماعي ؛ أما النممة ففيها اعتراف ضمنى بانفلات الكل ، وبناء على ذلك الاكتفاء بتصوير دقيق للجزء الممكن الإمساك به . فعوضاً عن حيلة خطوبة تقنع المسامات الطبقية في (الباب المفتوح) ، نجد في (الشيخوخة) كيف انتهت البطلة في مشهد زواجي مزيف :

« ... تناول العشاء على ضوء الشموع كالعاشقين ، وما من عشق بينهما » (الشيخوخة ، ص ١٠٠)

وهذا التفضيل للمشهد الثنائي على الجدارية الجماعية ، والنقلة من وصف مطول يكشف عن صفة إلى وصف مقتضب يكشف عن خيبة ، يدل على أن البانورامية تسحب لتأخذ مكانها اللقطة . ففى (الشيخوخة) القصص موجهة لقارئ لا يحتمل الإسهاب والتعويل والصورة المكتملة ؛ فتتقدم له لطيفة الزيات باختصار وتكثيف جزئية تكشف عن الصورة الأكبر . ويمكننا أن نقول : إن استراتيجية (الباب المفتوح) هي التمثيل واستراتيجية (الشيخوخة) هي الكتابة . حيث يصور في العمل الأول الكل أدبيا ، وفي العمل الثاني يصور الجزء أدبيا ليشير إلى الكل . وإذا كانت رواية (الباب المفتوح) تهتم بالمكان أساساً ، فمجموعة (الشيخوخة) تركز همها على الزمان ، وإذا كان المنطق التطوري في العمل الأول تعاقيباً ، فهو تداخلي في العمل الثاني . وبينما نجد أثر الخارج على نفسية ليلى بطلة (الباب المفتوح) ، نجد في (الشيخوخة) بطلات (الشيخوخة) في تصوير الخارج . والإشكالية عند ليلى — في (الباب المفتوح) — هي وصولها إلى الوعي الحقيقي الذي سيحدد خطوتها المتعثرة ، وأما في

فجائياً ولا تصاعدياً ، بل تأخذ مساراً مركباً من التقدم والتراجع .

ولكن أهم ما نلاحظه في بنية الرواية أن العلاقات العمودية (الأبوية ، السلطوية) لا تتعايش مع العلاقات الأفقية (الأخوية ، الرفقوية) . هناك تضاد لا يسمح لليلي إلا بأن تنتمي لأحدهما . فمشاعرها تتناوب بين الوعي والوعي المزيف ، وسلوكها يرتبط بنوعية الوعي . أما بطلات (الشيوخوخة) ، فلديهن تماس بين الوعي والوعي المزيف وانفصام بين السلوك والمشاعر يتم أحياناً التغلب عليه فتتحرر المرأة ، ولكن تحررها يختلف عن تحرر ليلي . عندما تتحرر ليلي من « السلطة » تدخل بالضرورة في « الرفقة » ، أما نساء (الشيوخوخة) فغالباً ما يكون تحررهن من « السلطة » على حساب دخولهن في منطقة « فراغ » . فالتخلص عندهن من السلطة والمزيف لا يؤدي بالضرورة إلى الرفقة والتحقق .

وخلاصة القول أن الفصل الروائي في (الباب المفتوح) فعل متعدد — إن صحت استعارة المصطلحات النحوية — والفعل القصصي في (الشيوخوخة) فعل لازم ، وكثيراً ما يكون مرتباً على ذاته . وهندسياً يمكن القول إن مسيرة (الباب المفتوح) تشكل سهماً ينطلق وينحرف أحياناً ، ولكنه في التحليل الأخير يصيب هدفه ، فالبنية هنا بنية استقامة . أما في (الشيوخوخة) فالمسيرة ملتوية تحتضن طبقات من الذات ومستويات متشابكة ومتداخلة من الذاكرة ، فهي لا تصيب الهدف ولكنها تحيط به وتؤشر له ، فالبنية هنا بنية استدارة . ولنتسمع قبل الختام إلى لطيفة الزيات وهي تقابل بين عملها :

« وفي ظل المتغيرات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية منذ ١٩٦٧ وإلى اليوم تستحيل رواية من طراز الباب المفتوح . وقد تعقدت الرؤية ، وسبل الخلاص تبدو مسدودة لحد الاحتناق ، وقد ضعف العامل المشترك في القيم فتعددت سلالم القيم من شريحة إلى شريحة من شرائح المجتمع ، وضاعت لغة الوجدان المشترك والناس ينقسمون على

ولكن ليلي تحت ضغوط القيم الجنسوية تتعثر في مسيرتها ، فهي أكثر هشاشة من أخيها . ويتضح ذلك حتى في علاقتها مع صليقيتها في الجامعة ، عديلة وسناء ، فعديلة تمثل الرضوخ بل النزوع نحو السائد ، وسناء تمثل المعارضة للسائد . وفشل ليلي في الوقوف في صف سناء نفسياً راجع لعدم تمكنها من الاستجابة للتحدى ، ولهذا فهي تميل نحو عديلة التي تضمن لها بقيمتها ونصائحها الركود والركود وعدم المواجهة . وأما حب ليلي المتوهج لحسين فهو الصورة الأصلية لرفيق مكمل ، بعكس عصام الذي يقدم صورة مزيفة للرفيق . وبما أن ليلي قد أحبطت ، ولا تجرأ على الوقوف أمام المجتمع في انشغالها لحسين ، فهي تعاني من أزمة نفسية تؤدي إلى اقتراب ليلي من الدكتور رمزي أستاذة في قسم الفلسفة والذي يمثل الأب والسلطة الأبوية أي الرجل الذي سيمتلكها ويحدد لها خطواتها . وقرضى ليلي به خطأ ، خاصة وأن الجميع يغبطونها على هذه الزيجة .

ولكنها في أعماقها لا تحس نحوه ونحو صرامته وجفافه وأخلاقياته المزيفة والتقليدية بالذء أو الحان . ومع هذا ، تصبح تابعة له وآرائه ، ولكن في لحظة تاريخية معينة تتطلب الدفاع عن الوطن والالتحام بالمقاومة والتواصل مع أخيها ، تتجرأ ليلي على الخروج من دائرة الحصار ، من أسر والدها وخطيبها ، وتذهب إلى بورسعيد مدرسة تشارك في حياة الأمة وتندمج مع الانتفاضة . هناك فقط تقدر ليلي أن تتخلص من رمز قيدها للدكتور رمزي : خاتم خطبتها ، وتتوحد مع حسين والجماهير .

إن الرواية في خلاصتها نقلة تتم أمام أعيننا ، من خلال شخصية ليلي ، بين نمط علاقات أبوية إلى نمط علاقات أخوية ؛ نقلة من إعادة إنتاج نمط علاقات سائد إلى إنتاج نمط علاقات جديد . هي نقلة من الأصول والتكرار إلى الأساس والإبداع . وخلاصة الرواية هي نقلة من الاحتفال الطبقى بالزواج المصلحي إلى الاحتفال الشعبي بالانتفاضة المحررة . ولكن هذه النقلة لا تتم

(حتى بن يقظان) لابن طفيل ، حيث يتعلم البطل من خلال تأمله وتجارب ، وإن كان في سياق منعزل عن المجتمع . أما (الشيخوخة) فتقترب من بنية (ألف ليلة وليلة) حيث التداخل السردى وتوليد القصص بمستوياتها المتعددة . ونساء (الشيخوخة) كشهر زاد يتعاملن مع الزمن ، وصراعهن مع الوقت ، وإن كانت شهرزاد تحاول أن تكسب الوقت ويطالت (الشيخوخة) يحاولن إدراك معنى الزمن . ولهذا يمكننا أن نقول : إن بنية (الباب المفتوح) هى بنية الصبر وأما بنية (الشيخوخة) فهى بنية الوجود .

وتقف رواية (الباب المفتوح) شامخة فى معارضة (الترتيب العاطفية) لفلوير ، التى نجد فيها بطلاً رومانسياً ، « فردريك مورو » ، يكرر بفشل متواتر مغامراته العاطفية . وفيها لا تشكل ثورة ١٨٤٨ الفرنسية - زمن القص - إلا إطاراً خارجياً ومغارقاً لانغماس البطل فى همومه الفردية وأوهامه العاطفية ذات الطابع البورجوازي . أما لطيفة الزيات فلا تقدم لنا جدل التكرار كما يقدمه فلوير ، بل جدل التحول الذى ينتهى بالتخلص من العقد الموروثة ، من الإرث السلطوى ، ليدمج الأفراد فى حركية الحياة وعضويتها متوازياً ومتداخلاً فى آن مع انتفاضة ١٩٥٦ . أما مجموعة (الشيخوخة) فتعارض (البحث عن الزمن الضائع) ، حيث الإسهاب فى التذكّر عند بروس والإيجاز فى الذاكرة عند الزيات ، فمارسيل بروس يستعيد الماضى من خلال الإطناب المترف بينما تقدم لطيفة الزيات تأملاً فى الماضى من خلال اللغة المقتصدة .

أنفسهم فى جزر منعزلة تفتقر إلى الحد الأدنى من الوحدة الوطنية . وقد أدت كل هذه التغيرات إلى تهميش الانتماء والنضال الوطنى .

وفى أواخر الخمسينيات ، وأنا أكتب **الباب المفتوح** كنت أتحجّج فى خطابى إلى دائرة عريضة من القراء ، وأعرف مسبقاً القيم التى تتقبلها وتلك التى ترفضها ، وأعرف مسبقاً نوعية الإيقاع على الوجدان الذى تستجيب له ، والنغمة الصحيحة الكفيلة بالتأثير فيها ، وفى أوائل الثمانينيات ، وأنا أكتب المجموعة القصصية ، كنت كمن يقفز معصوب العينين إلى البحر ، وتأتى أن تكون الدائرة التى أتوجه إليها بالخطاب أضيق تنسججة للتعديدية فى القيم والتعديدية فى الوجدان ، وتأتى أن أعرف دون أن أعرف مسبقاً إلى أى نغمة يستجيب القارئ . وفى هذه المرحلة استحال **الباب المفتوح** وكان أن توجهت إلى الفرد بمشاكله الخاصة شديدة الخصوصية .

والشيخوخة وقصص أخرى تنطوى على موقف سياسى ، شأنها شأن أى عمل فنى ... الزمان هنا فى كليته إن لم يكن فى جزئياته عنصر بناء ، يواتى الإنسان بالفهم لما استغلق عليه ، وبالمعرفة والقدررة على التجاوز والاستمرار . . . ٤ (١٥)

لو قارنا عملى لطيفة الزيات بنماذج رائدة وعالمية لوجدنا رواية (الباب المفتوح) تقترب نسقاً وبنية من

الهوامش :

- (١) لطيفة الزيات ، حول الالتزام السياسى والكتابة النسائية ، مقابلة ، ألف ، مجلة البلاطة للقلم ، العدد ١٠ (١٩٩٠) ، ص ١٤٧ .
- (٢) لطيفة الزيات ، الباب المفتوح (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٩) . والمصطلحات فى متن الدراسة تشير إلى هذه الطبعة .
- (٣) لطيفة الزيات ، الشيخوخة وقصص أخرى (القاهرة : دار المستقبل العربى ، ١٩٨٦) . والمصطلحات فى متن الدراسة تشير إلى هذه الطبعة .
- (٤) فيصل دراج ، جروج لوكاش ونظرية الرؤيا ، شؤون فلسفية ، العدد ٩٠ (أيار ١٩٧٩) ، ص ٢١٠ .

- (٥) من أعماله نترجمه إلى العربية والمتصلة بمعلقة الإيديولوجية والشكل ، راجع : ميخائيل باغين ، للحملة والرواية ، ترجمة جمال شحيد (بيروت ، معهد الإنماء العربي ، ١٩٨٢) ؛ للاركسية وفلسفة اللغة ، ترجمة محمد البكري ويمتي العيد (الدار البيضاء : دار توفيق للنشر ، ١٩٨٦) ؛ الخطاب الروائي ، ترجمة محمد براهيم (القاهرة : دار الفكر ، ١٩٨٧) ؛ الكلمة في الرواية ، ترجمة يوسف حلاق (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٨٨) ؛ القول في الحياة والقول في الشعر ، ترجمة أمينة رشيد . وسيد الجزائري ، الأدب ، السنة السادسة والثلاثون ، العدد ٧ - ٨ (تموز - آب ١٩٨٨) ، ص ٣٥ - ٥١ .
- (٦) راجع لمزيد من التفاصيل :
- فاطمة الزهراء أرويل ، مقاصد نقد الرواية بالمغرب . مصارحها العربية والأجنبية (الدار البيضاء . نشر الفنك ، ١٩٨٩) ، ص ١٥٩ - ١٦٧ .
- (٧) عبد الحسن طه بدر ، الروائي والأرض (القاهرة : دار المعارف ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٩) .
- (٨) راجع الدراسة الممتازة التي قدمت في ندوة فكرية أقيمتها لجنة الدفاع عن الثقافة القومية : سهام يوسى ، الثقافة في يورسعيد من المقاومة إلى الانفتاح ، الساحة للمقاومة ومواجهة الصهيونية (القاهرة : مركز البحوث العربية ، ١٩٩٠) ، ص ٣٢٦ - ٣٤٣ .
- (٩) حمدي جمعة ، ركود تام وشيخوخة مبكرة ، الأهالي في ٢٠ / ١٢ / ١٩٨٩ .
- (١٠) يوسف الشاروني ، دراسات في الأدب العربي المعاصر (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة ، ١٩٦٤) ، ص ٢١٧ - ٢١٨ .
- (١١) سميح القاسم ، قصيدة الشيخوخة في ديوان قرآن الموت والياسمين (القدس : مكتبة المختص : د . ت .) ، ص ٢٠ .
- (١٢) سهير فهمي ، أرملة لطيفة الزيات ، الأهالي في ٢١ / ٢ / ١٩٩٠ .
- (١٣) يوسف الشاروني ، دراسات في الأدب العربي المعاصر ، سابق الذكر ، ص ٢٢١ .
- (١٤) لطيفة الزيات ، حول الالتزام السياسي والكتابة النسائية ، مقابلة ، سابق الذكر ، ص ١٤٥ .
- (١٥) للمرجع السابق ، ص ١٤٤ .

وجوه الفانتازيا

من سفر الخروج :

فى البدء كانت الحرية

غالى شكرى

(مصر)

- ١ -

جهازهم السرى اغتيال جمال عبد الناصر. وما إن أقبل عام ١٩٦٥ حتى كانت محاولتهم الثانية التى أعادت بعضاً من سبق الإفراج عنهم إلى السجن، وأطاحت بأعناق جنليدة.

لذلك اقتصر توصيف السجين السياسى أو المعتقل طيلة النصف الأول من الستينيات على «الماركسى»، والمتخف الشيوعى على وجه العموم. والأسباب عديدة، فالشيوعيون المصريون لم يرفعوا فى ظل أكثر الفترات مدعاة لمعارضتهم السلاح بوجه النظام أو المجتمع، بل لم يدخل العنف مطلقاً فى أطروحاتهم السياسية. ثم إن «الاتهام» الذى أحاط بالشخصية اليسارية كان دعوتها المزدوجة إلى العدل والديموقراطية. وكان مثيراً للتمزق أن يستجيب النظام لدعوة العدل الاجتماعى وأصحاب الدعوة داخل السجن، بينما تشرف على إدارة القطاع العام عقليات عسكرية بيروقراطية معادية غالباً للفكرة الاشتراكية. وكانت صورة «المناضل» الشيوعى مرادفة لصورة المثقف فى الوعى العام، فهو الكاتب والفنان والأستاذ الجامعى والخير وحتى «العامل»، فقد كانت

فى ربيع ١٩٦٤ بدأ «الخروج الكبير» للمسجونين والمعتقلين السياسيين فى مصر. ورغم أن السجن السياسى الناصرى قد ضم خلال عقدين مختلف ألوان الطيف السياسية، فقد ظل المعتقل فى المخيلة الوطنية العامة هو «الشيوعى» أو «الماركسى» أو «اليسارى». لذلك، فحين بدأ «الخروج» من المعتقلات فى أبريل ١٩٦٤ كان المقصود به هو خروج «المناضل» الشيوعى أو اليسارى. كان أبناء الأحزاب القديمة وبعض البكوات والباشوات قد أمضوا أشهراً وراء الأسوار، وأقبلت إجراءات التأميم الواسعة بين ١٩٦١ و١٩٦٢ لتنتج تصفياتهم الاقتصادية بعد تصفياتهم السياسية بإلغاء الأحزاب قبل عشر سنوات من هذا التاريخ. وكان بعض العسكريين الذين فكروا أو خططوا لتنفيذ انقلابات لم تتم قد أمضوا أشهراً وراء الأسوار بين الحين والآخر خرجوا بعدها لاستلام المناصب العليا فى القطاع العام أو السلك الدبلوماسى. وكان الإخوان المسلمون يعضون منذ عام ١٩٥٤ فترات العقوبة المخكوم عليهم بها بعد محاولة

كان قد تحقق، وهو التصفية السياسية . لذلك، فإن «الخروج الكبير» لم يكن عنواناً لربيع الديمقراطية، بل العكس تماماً؛ فبعد شهر قليلة من هذا الخروج سوف تتخذ المنظمات الشيوعية قراراً متأخراً عن مواعده يحل نفسها وانضمام أعضائها أفراداً إلى الحزب الواحد للسلطة الناصرية، وهو الاتحاد الاشتراكي. كانت هذه النهاية مضمرة تحت السطح وداخل الأسوار، فالقرار لم يكن «تخاذلاً» من جانب بعض القيادات، وإنما كان إقراراً بواقع حقيقي في صفوف الشيوعيين داخل السجون. كانت التنظيمات قد حلت عملها قبل الخروج، فكراً وسياسياً وأحياناً تنظيمياً. وكانت السلطة قد أحرزت بهذه التصفية أقصى «نجاحاتها». ولكنه في واقع الأمر كان النجاح الذي يخفي نهاية الطريق المسدود أمام الديمقراطية، ويحجب الإخفاق الذريع لحكم الحزب الواحد. وكان حل المنظمات من جهة أخرى مساهمة نشطة في تسير الدكتاتورية والتسليم بشرعيتها. ذلك أن الدفاع المستميت للشيوعيين عن أحقيتهم وغيرهم بالنمير المستقل والتنظيمات المستقلة كان دفاعاً عن جوهر الديمقراطية. أما وقد انتهى «النضال» بهدم هذا النمير وتغييب فكرة الاستقلال، فقد كان إسهاماً مباشراً في ترسيخ البنية الاستبدادية الانفرادية الواحدة في النظام والدولة والمجتمع. وهو نقى الأهداف المعلنة للحركة الشيوعية خلال العقود الأربعة السابقة على هذه «الهزيمة».

خرج المثقف - المناضل إذن مهزوماً من المعركة الضارية. فقد الهدف والوسيلة التي كان يحقق وجوده بواسطتها، وكان يكسب هذا الوجود معنا.

كذلك السلطة الحاكمة التي توهمت أنها ربحت المعركة ضد الإيديولوجيا، ضد «المثقف الجماعي» و«المثقف العضوي» على السواء، لم تشعر قط بالبساط ينسحب من تحت أقدامها التي شرعت تنفرز لتدريجياً في الرمل حين اتسعت المسافة بين الواقع واللافتات وبين البنية الاقتصادية - الاجتماعية من ناحية، والبنية السياسية

الماركسية بحد ذاتها مفتاحاً ثقافياً، تفرض على المتبعين إليها التزود المستمر بأكبر قدر من المعرفة. كذلك أحيطت صورة «الماركسي» بإطار من فكرة «التضحية»، فهو - رجلاً كان أو امرأة - يطلب عدلاً ذهبياً للجميع، ويدفع أجمل سنوات العمر ثمناً لهذا الهدف الذي لن يعود غالباً على الشخص أو الطبقة التي ينتمى إليها بأية «منافع». بل إن غالبية الحركة الماركسية من المثقفين كانوا يعانون أهوال الفصل من أعمالهم في كل العهود، سواء أكانوا عمالاً أم أساتذة أم كتاباً وصحفيين، بالإضافة إلى نموذج «الماركسي الأرستقراطي» الذي تخلى عن طبقته وانضم لطبوعية بوخي للمبادئ وحدها إلى «الكادحين».

لهذه الأسباب وغيرها ارتبط السجن السياسي في المعتقل الناصري بصورة «المناضل الشيوعي» في الخيلة الوطنية. ومن ثم كان «الخروج الكبير» عام ١٩٦٤ هو خروج هذا المناضل دون غيره. ولكن الخروج لم يكن من الأفعال البسيطة، أي أنه لم يكن مجرد الإفراج عن فريق سياسي تخصصت أجزاء منه مع النظام الحاكم، فهذا النظام لم يعد كما كان ليلة القبض على الشيوعيين، ولم يعد الشيوعيون أنفسهم كما كانوا فجر اليوم الأول من الشهر الأول من عام ١٩٥٩. ولم يعد المجتمع، ولا المحيط العربي، ولا العالم بأكمله كما كان الحال قبل السنوات الخمس التي أمضتها أغلبية الشيوعيين وراء الأسوار. كانت الدنيا كلها قد تغيرت بدءاً من الخريطة الاقتصادية الاجتماعية لمصر مرورا بانفصال الوحدة المصرية السورية واستقلال بقية الأقطار العربية المستعمرة، وانتهاء بظهور العالم الثالث وكتلة علم الانحياز واحتدام الصدام مع الغرب.

وكانت الحركة الشيوعية ذاتها على مبعده ألف كيلو متر من الشارع المصري قد زادت انقساماً وتشردماً واضطراباً، برغم آيات التضحية التي كتبها أحياناً بالنم حين استشهد بعض رموزها تحت وطأة التعذيب، وبرغم بطولات المقاومة الروحية والجسدية والنفسية للذين بقوا أحياء. ولكن الهدف البعيد الذي أضمره القمع الوحشي

القديمن من رماد العنقاء التي احترقت. كان المثقف والشيوعي، ولكن من جيل آخر سوف يقدّر له أن يؤسس رواية جديدة «تبحث» في جمالياتها الخاصة عن رؤية جديدة تتجاوز «الهجاء» للقديم والبركاء على الأطلال، وبالتالي تنزع عن الفاتنات ألقنتها وتعمى الوجوه، فهي ليست «شهادة» على الماضي، وإنما «بحث» في الحاضر وسؤال» حول المستقبل.

ولعل سيرة حياة الرواية هي نوع من التناص بين النوعي والتاريخي. لذلك يمكن القول دون مواربة إن (تلك الرائحة) عدة نصوص، لا باعتبار الطبقات غير الكاملة أو المصادرة، وإنما باعتبار النص المقروء الذي تلقاه الطرف الآخر في عملية الإبداع الجماعي. وبالتالي فقد ظلت الرواية نصاً قيد الإبداع في الكتابة وحدها عشرين عاماً بين ١٩٦٦ و١٩٨٦ وستظل نصاً قيد الإبداع في القراءة طالما بقيت عملية «البحث» و«السؤال» قائمة في بنيان التجديد الروائي المصري، والعربي عامة، حتى يصل البحث إلى رؤية والسؤال إلى جواب، فستنهي دورة وتبدأ أخرى، وتدخل المرحلة بكاملها في عداد التراث.

ولإنا كان من الصعب في علم الجمال «معرفة» من اختار الآخر الرواية أم الروائي، فإن صنع الله إبراهيم، كآبناء جيله في الأغلب الأعم، هو المادة الروائية التي كانت تبحث عن «مؤلف». لم يكن الخروج من الحائط المسنود ممكناً إلا لجيل ليس متورطاً بعقد إيجار أو عقد ملكية بالسكنى في البيت القديم. جيل لم تستفد قواه هذه السكنى بين الجدران المخلقة على المعادلة القديمة والرؤية التي اعتادتها. جيل لا ترى عينه حائطاً مسنوداً فيخرقه دون مبالاة بالحريق. هكذا كانت ثقافته المغايرة وخياله المختلف ومن ثم قراءته للزمان والمكان، للتراث والعصر، النوعي والتاريخي. لا ينتمي إلى «المدينة الفاضلة» لجيل الأربعينيات، ولكن الزمن اعتصره بين شقّي الرحي في سفر التكوين الجديد، بين القمع والهزيمة، بين الواقع والشعار، بين المجد والانكسار، وبين النهر والسراب.

من ناحية أخرى. كانت الديموقراطية همزة الوصل الوحيدة القادرة على ربط التحرر بالتنمية و ربط الأرض بالإنسان، ولكن غيابها المستمر هو الذي أقام الشفرة الواسعة التي نفذت منها الهزيمة بعد ثلاثة أعوام فقط من «الخروج الكبير».

هزيمتان، إحداهما للمثقف والأخرى للسلطة، تأسستا في سفر التكوين، كان لابد أن تشارك في «كتابة» سفر الخروج. وليست مصادفة أن تكون الرواية الجديدة الأولى والجديرة بهذا الاسم من ثمار هذا الخروج الملتبس والمزدوج الدلالة. كانت هناك عدة روايات كتبها «الشباب» خارج الأسوار خلال النصف الأول من الستينيات. ولكن (تلك الرائحة) التي صدرت وصودرت في فبراير ١٩٦٦ كانت البشارة الأولى التي كرست ظهور «رواية» جديدة، تخترق مظلة التجديد الأبوي والأخوي التي فردها توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وفتحي غانم ويوسف إدريس. في العام نفسه كان الحكيم قد نشر المسروية (بنك القلق)، وكان نجيب محفوظ قد نشر (ميرامار). وفي كليهما كان الهجاء في حده الأقصى لأجهزة الأمن والاتحاد الاشتراكي. وكان التجديد في حده الأقصى هو امتزاج السرد بالحوار أي تقسيم المنولوج بين الأقنعة، أو تعدد زوايا النظر في الأقنعة حول واقعة واحدة هي جسم «الجريمة». والكتاب على هذا النحو شاهد من أهل البيت الأيل لل سقوط، من أصحابه وضحاياه في وقت واحد. كان ذلك في سفر التكوين، حيث القمع والهزيمة توأم ولدته الفاتنات الفاجعة: نهاية النهايات لمعادلة النهضة في إخفاقها المأسوي للتوفيق بين التراث والعصر.

صنع الله إبراهيم (١٩٣٦ - ..) في (تلك الرائحة) ليس من أهل البيت الأيل لل سقوط، ولكنه من ضحاياه الذين بقوا أحياء يبحثون عن رؤية جديدة وسط الظلام، أحد رواد الطريق المجهول إلى بيت جديد، إن لم يكن أولهم. عاش أهوال سفر التكوين من القمع إلى الهزيمة فلم يكن شاهداً، ولم يحاول تكرار بناء البيت

ولم يعد يمكننا «قراءة» الرواية بغير سيرتها التي تفسح وتسكت عن دلالة «الخروج» الأبعد من الإفراج والأعقد من الانفراج، والأشمل من الأفراد والتيارات والأكمل من الرموز والأقمة والمراحل. الفانتازيا قائمة، ولكن من خلال وجوه الناس والأشياء والزمان والمكان. والقمع يرافق الهزيمة لا يزال، فمسفر الخروج لم يبلغ سفر التكوين، ولكن الحرية تغدو النظام الدلالي الثاني في «الكتابة» الروائية الجديدة.

ليس ما كتبه صنع الله إبراهيم تحت عنوان «على سبيل التقديم» مجرد سيرة ذاتية للمؤلف في إحدى لحظات الكتابة، وإنما إضافة إلى ذلك هي سيرة ذاتية للكتابة في لحظة استثنائية من حياة الكاتب بما هو كاتب، هي لحظة الميلاد. ولأن ميلاد الكاتب والكتابة يسبق التاريخ الفعلي لظهور «المكتوب»، فإن السيرة لا تتوقف عند الحاضر المكتشف، بل تخترق الماضي الكاشف والمستقبل قيد الاكتشاف. ذلك أن النص في خاتمة المطاف هو الكشف. والكشف هو الصيغة الدلالية «للبحث» بوصفه صيغة جمالية. يقع العادي والمألوف - المرئي والمسموع والمحسوس - في قلب المفاجيء والغريب وغير المتوقع، غير المنظور وغير الملموس. الموت في الحياة. هكذا يصبح الحذل، وليس التاريخ، تسجيلاً لغويا لسيرة الحياة، بينما يستحيل في الرواية كينونة أشبه ما تكون بضمير الناظر والخيال فتحمل المسافة بين الماهية والهوية.

هل يعني ذلك أن سيرة الكاتب والكتابة - لحظة الميلاد - نص واحد؟ أم أن «على سبيل التقديم» نوع من التضمين غير التقليدي، لا مسفر لرؤية النص - قراءته - من دونه؟ هل ينقص النص شيئاً إذا حلفناه؟ هل هو إضافة من الخارج، أم أنه ذاكرة النص؟ وهل «يعيش» النص بعد التخفيف من وطأتها في «المستقبل» لدرجة الفقدان؟ أما وقد أثبت الكاتب هذا الهامش الأمامي كخط الدفاع الأول فلا بد من قراءته.

إنه المثقف «المتاضل» المهزوم سلفاً من غير مشاركة في صنع الهزيمة المركبة: هزيمة الوطن والنظام والإيديولوجيا. ضاع الهدف الذي يحقق وجوده، وضاعت الوسيلة التي يكسب بها هذا الوجود معنى، وهو بعد في «العنفوان». هذه هي المادة الروائية التي تلمس الحكيم ومحفوظ وغام تخومها بالحدس، فكان المثقف اليساري في أعمالهم عنواناً وقناعاً للفانتازيا وموضوعاً للمأساة بصفته «السجين السياسي» دون غيره في الخيلة العامة، وكان «الخروج» في هذه الأعمال إفراجاً عن السجين الذي يادر الواقع - حلّ المنظمات والانضمام إلى الحزب الواحد - بتكذيبه بعد أقل من عام، كما كان هذا الخروج في تلك الأعمال انفراجاً سارعت الهزيمة بتكذيبه أيضاً. أما صنع الله إبراهيم ورفاقه فقد كانوا المادة الروائية التي عثرت فيهم أنفسهم على «المؤلف» وعلى الرواية، فجاء «الخروج» في أعمالهم ملتبساً، إنه الخروج يعين في الداخل وأخرى في الخارج، وهو خروج الجسد من الروح التي كانت تبت فيه «حياة» الخارج وحياة الداخل. إنه الآن خارج «النظام» أو المنظومة التي عاش في طاحونتها من قبل، سواء منظومة السلطة أو منظومة المعارضة، وقد وجد نفسه في «حالة» الفوضى، ليس بالمدلول السياسي المباشر، وإنما بالمدلول الأنطولوجي الشامل لأنقاض الواقع وخرائب النفس ومتاهات الغاية. لم يصبح الجيل فوضوياً سياسياً أو عديمياً فلسفياً، ولكن الفوضى والعلمية كانتا كائنين بين فقدان الهدف والوسيلة التقليديين واستحالة تحقيق الوجود وإكسابه معنى بعيداً عن هدف جديد ووسيلة جديدة.

وقد انبثق الهدف والوسيلة معاً في وقت واحد، لدى أصحاب المواقف الذين تلدهم مصر في مخاض عصير خلل أزماتها الكبرى. جاء الهدف «بحشا» مضيقاً عن رؤية جديدة وسط الظلام في صيغة «سؤال» هو الكتابة. لذلك جاءت السيرة الذاتية لرواية (تلك الرائحة) نصاً خفياً مضمراً في عملية التناس بين الوعي والتاريخ.

- ٢ -

يحيى حقي ويوسف إدريس «باشمغزاز» الرقيب الذى سأل الكاتب مساحراً «لماذا رفض البطل أن ينضم مع المومس التى أحضرها صديقته.. هل هو مرعى؟» (ص ٦). ولا مفر حينئذ من التساؤل عما إذا كان النص الرقائى المفضوح هو نفسه النص النقدى المكتوب فى كلمات حقي وإدريس؟ أى أن «الرقابة» النقدية هى الوجه الآخر للرقابة الأخرى التى فرضت بدورها على أحمد حمروش أن يسحب مقالته عن الرواية من المطبعة (ص ٢). ثلاثة رموز تشير إليها النصوص، رفضت (تلك الرائحة) فى تبسيط مخل يخفى المسكوت عنه؛ الدولة، والمجتمع، والقيم الفنية ممثلة فى «طليعة التحديث» التى (كانت) ذات يوم. أى أن المفارقات يمكن إحصاؤها: الدولة لم تتحجج بالسياسة، والمجتمع ممثلاً فى الإعلام لم يتذرع بالدين، وسلطة الكتابة (يحيى حقي فى المقام الأول ويوسف إدريس بدرجة أخف) لم تتعرض على النص. ماذا إذن؟

لنتابع «اعترافات» صنع الله إبراهيم، باعتبارها «سيرة ذاتية» للنص فى مستوياته المتعددة. لم تكن (تلك الرائحة) هى الرواية التى بدأ كتابتها فى السجن، ولم تكتمل قط، واكتفى صاحبها بأنها كادت أن تكون رواية الطفولة. هذا السجن الذى يبدو كالرحم، لا بالنسبة لهذا الكاتب وحده، وإنما لأكثر أبناء جيله. كان من الطبيعى أن يكون رؤى «الطفولة» هى الورشة التى يجرى فيها الكاتب أولى خطاه نحو الكتابة. وكان من الطبيعى ألا تكتمل الرواية الأولى لأن السجن - الرحم ليس دائرة مغلقة، فتصبح تجربة الكتابة مخاضاً يشر بالولادة المقبلة. وهى الولادة التى ينسلخ فيها الوليد عن الأم السابقة الوجود على السجن (ثقافة الخمسينيات واختياراتها)، ويقتل الأب (الدلالة السياسية المباشرة للاعتقال).

كانت للتاسلخ عن الأم أدوات تسلمت من جدران المعتقل: يفتشكرو وفوزسكى وفناردوفسكى بكل ما تعنيه هذه الأسماء (السوفيتية) من تمرد، والكتابة التلقائية (المسماة خطأ بالآلية) وفنون الضوء والحركة فى الولايات المتحدة (وكانت تحمل أنباءها المجلات الثقافية المزدهرة فى الستينيات)، والرواية الجديدة (المضادة،

بعد عشرين عاماً من صدور ومصادرة الطبعة الأولى من (تلك الرائحة) لا ينسى كاتبها، ناقلدها - يحيى حقي - ومقدمها يوسف إدريس ما أثارت بعض المشاهد من «تقزز» أو «اشمغزاز». وليس يحيى حقي أى كاتب، ولا يوسف إدريس. تمتلىء (دماء وطن) وقصة (الفراش الشاغر) للأول بما كان يسمى قبله بالمحرمات. وتمتلىء (حادثة شرف) و (بيت من لحم)، (النداهة) و (مسحوق الهمس) و (العتب على النظر) للثانى بما كان يسمى قبله بالأدب (المكتشوف)، أو الكتابة العارية، الفضائحية. ولكن ما كان يؤخذ على أمين يوسف غراب أو إحسان عبد القدوس، لم يعد موضع مؤاخذه بالنسبة ليحيى حقي أو محمود البندوى أو يوسف إدريس، بسبب المواهب الكبيرة فى الكتابة، وبسبب الانتقال التدريجى بالكتابة على أيدي هذه المواهب إلى رؤية نوعية جديدة.

ما الذى دعا إذن يحيى حقي لأن يقول فى ذروة حماسه لرواية (تلك الرائحة) :

«لكنه - أى الكاتب - مضى فوصف لنا عودته لمكانه بعد يوم وروجه لأثر الملى الملقى على الأرض. تقززت نفسى من هذا الوصف الفزيولوجى» تقززا شديداً لم يبق لى ذرة من القدرة على تذوق القصة رغم براعتها. إننى لا أهاجم أخلاقياتها، بل غلظة إحساسها وفجاجة وعاميته. هذا القبح الذى ينبغى محادثته وتجنب القارىء تجرع قبحه» (من تقديم صنع الله للطبعة الخامسة ١٩٨٦ ص ٧).

وكيف اقترب هذا الانطباع لكاتب من جيل سابق من كلمات يوسف إدريس فى مقدمته الأكثر حماساً للرواية وكاتبها الذى كان «صريحاً إلى درجة اشمغزت نفسى فيها من بعض تعبيراته» (المصدر نفسه ص ٢١). ماذا يعنى هذا التقارب - إذا لم نقل التطابق - بين قمتين فى الكتابة «الحديثة» و«الماصرة»؟ وهل تجاوز مقتضيات اللياقة إذا جرؤنا على مقارنة «اشمغزاز»

ويقدر ما يشي هذا النص بالانسلاخ عن الأم، فإنه يكتب مقتل الأب، فبعد أن كانت الحياة موهوبة للسياسة وعقيدتها التي أفضت إلى السجن، متتقى الولاء للأب - الاختيار، أضحت موهوبة للكتابة، الاختيار الجديد الذي لا يقبل شريكا. وكانت أدوات قتل الأب جاهزة على استحياء داخل السجن، وعلى غير استحياء خارجه: قام خروشوف بتحطيم «تمثال» ستالين، ثم سقط خروشوف وبقيت الستالينية. قام عبد الناصر بتحطيم «تمثال» الرأسمالية ثم انهزم وانتصر «الانفتاح». وفي إحدى زوايا التقاطعات الحادة - زيارة خروشوف لمصر الناصرية قبل سقوطه بأقل من عام وقبل هزيمتها بأقل من عامين - كان الخروج الكبير من السجن، فاكتمل الانسلاخ عن الأم لجبل كامل سواء أكان داخل السجن الصغير أم خارجه في السجن الكبير (وليس من المصادفات أن يشير الكاتب إلى هذه الرموز: رؤوف مسعد، كمال القلش، عبد الحكيم قاسم، إبراهيم أصلان، بهاء طاهر، يحيى الطاهر عبد الله، غالب هلسا) وغيرهم كثيرون ممن لم يذكرهم، وبعضهم أمسى من شهداء نقطة التقاطع الحادة وانقطاع الجبل السرى إلى القطام الدموي بالهزيمة في مستوياتها المتعددة السابقة على ١٩٦٧ والتالية لها. كان الخروج من الرحم أو الانسلاخ عن الأم قد اقترن بقتل الأب حين أقدم الشيوعيون على ما سمي «بحل الحزب» والانخراط في الإيديولوجيا التنظيمية لسلطة الدولة القاتلة لشهدى عطية الشافعي الرمز الأكبر لضحايا تأييدها، المفارقة الفاجعة. ولكن الوجه الآخر للمفارقة المأساوية كان إسهام شهداء الديمقراطية المذبوحة في مواصلة ذبحها بتكرس (شرعية) الحزب الواحد. كان مجرد الوجود للحزب الشيوعي اعتراضاً ولو سلبياً أو شكلياً على دكتاتورية الحزب الواحد. أما التسليم لسلطة هذا الحزب الواحد فقد كان إسهاماً بارزاً في نفى الاعتراض وإعداد القضاء السياسي الاجتماعي الثقافي لسيطرة الحكم الشمولي القائم أو الحكم الشمولي الكامن (الإسلام السياسي). ولكن الأمر على صعيد الخيال الثقافي كان قتلاً للأب،

الشيوعية وغيرها من مصطلحات رافقت أعمال ميشيل بوتور وآلان روب جرينه روبري باغجي ونثالي ساروت) في فرنسا، والمسرح الوافد من جنسيات متعددة: بيبكت، يونسكو، أربال، جان جينيه، بيتر فايس، دورينمات، أرنولد ويسكر، چون أزيورن، هارولد بتر. وبقية السلالات التي ودعت سارتر ودي بوفوار وكامي، وجاوزت الخبرة واللاجدوى ومشروع الحياة الوجودي وسيزيف المعاصر ودروب الحرية المطروقة والذباب الذي يطن بأصداء المقاومة والطاعون وكاليجولا، إلى الحافة الملتهبة بين الفجوة العدمية السحيقة والشاطئ القوضي للغروب بالأحجار غير الكريمة. كان السجن يعج بأصداء هذا الجديد المجهول، والوافد من الشرق والغرب ومن الشمال والجنوب، من بحار الإيديولوجيا المتلاطمة الأمواج العاتية (بالسقوط الرسمي للستالينية) إلى خارج الحدود الدولية للميتافيزيقا (بوصول أول إنسان إلى القمر وتدشين ثورة الاتصال والمعلومات). بالرغم من أسوار السجن العالية والبعيدة، كانت هذه كلها وغيرها من أدوات تغيير المعرفة الخمسينية قد تسلت إلى عقول ووجدانات جيل مهياً لاستقبالها. كانت أدوات الانسلاخ عن الأم التي أعطوها اسماً كودياً هو: الواقعية الاشتراكية، بكل تجلياتها الخفية والمعلنة التي تجاوز المدلول الاصطلاحي في النقد الأدبي. يقول صنع الله إبراهيم بعد عشرين عاماً من السجن:

«كنت أعود إلى الرواية، فأجندني عازفاً عن المضي في كتابتها، فقد ضاع الوهج الذي لازم العمل فيها بين جدران السجن، واستولى الواقع الجديد على كل مشاعري. ومن جديد برز السؤال للمهود: ماذا أكتب وكيف أكتب. أقول من جديد لأنه لاحقني في السجن منذ اللحظة التي قررت فيها أن أهب حياتي لهذا الفن... متحديا الصياغة التي ألهمت خيالاتنا في الخمسينيات للعلاقة بين صورة العمل الفني ومضمونه» (ص ٨).

كانوا أدوات قتله، هم الذين مضوا في خط مستقيم ضد اتجاه التاريخ الذي سيعثر «إيمانهم» أشلاء بعد ربع قرن فقط. أما الجيل الذي اقتلع الأب من أعماق الحشايا قبل انهديم المعبد، فهو الذي استبدل به الكتابة من المطلق إلى النسبي، من الواقع الخيالي إلى الخيال الواقعي. كانت الرحلة مغننية وشاقة وسط الظلام الشامل، وكان صنع الله لإبراهيم أول من ارتاد الطريق المجهول بين أبناء جيله، وكان أول من فتح سفر الخروج إلى «الحرية». ولكنها الحرية الملتبسة. لم يكن الأب الذي يعنيه قد مات وحده. كان الجذ أيضاً - أو أبو الآباء - على وشك الموت أيضاً؛ معادلة النهضة من التراث والمعبر. كانت طموحات نجيب محفوظ وفتحى غامم ويوسف إدريس وصالح عبد الصبور ومحمود دياب وميخائيل رومان، طيلة النصف الأول من الستينيات، هي البشارة المحطية بأن رؤيا كاملة على وشك الانتهاء، وأن تجديدهم الجسورة ليست أكثر من «مظلة» للجديد المجهول الذي يتعذر عليهم اكتشافه بأدوات الآباء القدامى. وكان هؤلاء الفرسان من أبناء الفئات الوسطى الذين تمترسوا في أجهزة الدولة، فاستشعروا بمواهبهم الكبيرة أن «البيت» آيل للسقوط فلم يتوانوا عن إعلان هلعهم - مما أسميناه نبوءات الهزيمة - لأنهم كانوا من سكانه، لم يكونوا من المتفرجين أو من أصحاب معاول الهدم.

ولم يكن صنع الله أو أبناء جيله من هؤلاء. كانوا في غالبيتهم من الفئات البينية والدنيا ومن خارج جهاز الدولة؛ كانوا من الهامشيين يعيشون تحت «المظلة»، ولكنهم ليسوا من أهل البيت الآيل للسقوط. لم يكن لمعظمهم عمل واضح أو مصدر ثابت للرزق أو حياة مستقرة. يقول صاحب السيرة :

«كنت قد وجدت عملاً في حانوت لبيع الكتب الأجنبية (تخرج منه فيما بعد كل من رؤوف مسعد وعبد الحكيم قاسم). وكان عملي يحتم على التواجد في الحانوت طول اليوم. وبهذا كانت الفرصة الوحيدة أمامي

حتى بالنسبة للماركسيين غير المنظمين وأحياناً بالنسبة لغير الماركسيين. كان مفهوم «قتل الأب» خارج الإيديولوجيا هيكلًا من الرموز ومنظومة من الدلالات الأبعد من السطح السياسي لا يقل هولاً عن «موت الله» عند ديستوفسكي أو نيتشه - على اختلافهما - أو إعادة صلب المسيح عند كازنتزاكس. كان الدين عند هؤلاء بنية ذهنية متكاملة الأركان في الذاكرة (الماضي) والخيالة (المستقبل) يقع بينهما الحاضر في دائرة الإيمان (الواقع، الممكن، المحتمل، الضروري، المفيد، لم المرجح، المؤكد، الحقيقي، المحتم، اليقيني). إنه قانون الإيمان بالحرف الإنجيلي: الثقة فيما يرحى والإيقان بأسور لا ترى. كانت الماركسية الحزبية أو الحزبية الماركسية قد تحولت إلى هذا المفهوم للأب: قانون إيمان. وكان الحزب هو كنيسة هذا الإيمان. وجاء حله في مصر قتلاً للأب. ولكن أجيال الثقافة اختلفت بالنسبة لعملية القتل؛ بعضها قال مع ديمتري كارامازوف: «إذا لم يكن الله موجوداً فكل شيء مباح». وبعضها قال مع شمشون: «علّي وعلى أعدائي». وبعضها قال: «بأحجار الأعمدة المحطمة يمكن أن بنى المعبد على أنقاض القديم». وبعضها الأصولي ردد مع النص: «الكنيسة ليست مبنى من الحجر، بل هي جماعة المؤمنين، والقلب موطن الإيمان». كانوا جميعاً بدرجات مختلفة من تكوين الوسائل والغايات قد أبقوا عملياً على الأب في القلب؛ هيكلًا من الرموز ومنظومة من الدلالات تشكل في مجملها قانون الإيمان؛ خوفاً من العدمية حيناً ومن نقيضها - الأخلاق - حيناً آخر. والتفت ذرائعية البعض بانكسار البعض الآخر بالتسليم الخاشع لدى البعض الثالث. ومن المفارقات التي يجب رصدتها: أن هؤلاء الفرقاء من «المؤمنين» اختياراً أو اضطراراً أبقوا على الأب في «قلوبهم» وهم أنفسهم أدوات القتل، بينما كان الجيل الجديد الذي ولد من أحشاء الستينيات المضطربة بالأمال والخيابات هو الذي عانى أهوال قتل الأب ولم يبق عليه في مستودع الأسرار، ولم يستبدل به أباً آخر. وكان المؤمنون الذين أبقوا على الأب، رغم أنهم

هذا السؤال هو الذى تحول إلى رواية. وقد تحول في الكتابة لا قبلها أو بعدها. كانت الكتابة هي السؤال. ولم يكن موقف الرقابة أو يحيى حقى أو يوسف إدريس أو أحمد حمروش إلا محاولات للجواب. لذلك، فإن القمع الكلى أو الجزئى، والمعلن أو المضمّر، لم يكن بسبب رأى سياسى أو دينى أو اجتماعى يחדس السلطة أو الأخلاق، بل كان السبب هو الكتابة ذاتها.

متى قال صنع الله إبراهيم: «أشعر كما لو أنى قد بدأت الآن فقط في تعلّم الكتابة؟» (ص ٧). الجواب الشكلى للزمن يقول إن هذه العبارة انصرفت إليها ذهنه وهو يحاور يحيى حقى بعد عشرين عاماً من صدور ومصادرة (تلك الرقعة). ولكن الجواب المسكوت عنه هو أن هذه العبارة يستحيل انبثاقها من اللاوعى إلا حين خرج «الكاتب» من السجن أو حين خرج صنع الله من السجن كاتباً، وكان الخروج يرادف الكتابة. هو الكتابة. يفصح عن ذلك فى الاعتراف الجهرى:

«كنت خارجاً لتوى من السجن، خاضعاً للرقابة القضائية التى تستلزم التواجد فى المنزل من غروب الشمس حتى شروقها. وكنت أقضى بقية اليوم فى التصرف على عالم ابتعدت عنه، أكثر من خمس سنوات. وما إن أوى إلى حجرى، حتى أجد نفسى مدفوعاً لأن أسجل بلمسات سريعة ما مرّ به من أحداث ومشاهدات كانت تهزنى بعنف وتبدو لى عجائبية» (ص ٨).

نحن إذن فى السجن وخارجة فى وقت واحد. لحظة الخروج من الرحم (الذى حاول داخله أن يكتب رواية الطفولة، فلما خرج لم تكتمل). من الغروب إلى الشروق كان السجن الذى يمثل العسكرية ودفتره وتوقيع السجين. ومن الشروق إلى الغروب كان الخروج إلى عالم «يهزه بعنف» ويبدو «عجائبياً». والهزة العنيفة هي الحد الأقصى لانعدام التوائم وغيبة الانسجام بين بنية الولادة - الخروج من الرحم - وبنية العالم الخفى عن العيون المغمضة داخل الرحم. لم تكن ثمة علاقة بين

للكتابة الجادة هي يوم العطلة. ولازلت أذكر يوم كتبت الصفحة الأولى من (تلك الرقعة) فى مقهى بحديقة الأزبكية ذات صباح. ولم ألبث أن أدركت عيش هذا الوضع، فتركت العمل. وأتاح لى أحد الأصدقاء وهو الطبيب جمال صابر جيره مكاناً يأوينى فى مسكن مهجور له فى مصر الجديدة امتلاً بالكتب القديمة» (ص ١١).

ودلالة الفقرة واضحة، تستكملها وضوحاً دلالة الفقرة التى كتبها على ثنية غلاف الطبعة الأولى كمال القشل ورؤوف مسعد وعبد الحكيم قاسم:

«إذا لم تعجبك هذه الرواية التى بين يديك، فالذنب ليس ذنبنا، إنما العيب فى الجو الشفافي الذى نعيش فيه والذى سادته طوال الأعوام الماضية الأعمال التقليدية والأشياء الساذجة السطحية».

نحن إذن أمام جيل جديد واضح السمات الاجتماعية متمرد على القيم السائدة فى الكتابة والحياة على السواء. يقول صنع الله نفسه: «كان التمرد هو وقود المرحلة والتجربة كانت شعارها» (ص ٩). ويشير إلى كتابين حول همنجواى كان لهما «بريق خاص فى مواجهة الترهل التقليدى فى أسلوب التعبير العربى» (ص ١٠). ويكرر: «كان التمرد هو طابع الفترة» (ص ٨).

ولكن السؤال الذى تنتظم حوله دلالات سيرة الكتابة:

«ألا يتطلب الأمر قليلاً من القبح للتعبير عن القبح المتمثل فى سلوك فيزيولوجى من قبيل ضرب شخص أعزل حتى الموت ووضع متفاخ فى شرجه، وسلوك كهربائى فى فتحته التناسلية؟» (ص ١٠).

وكانت الكتابة في الليل الذي يحسُّ السجن نصفها الآخر إلى الحرية. إنها إذن الحرية للكتابة: الواقع المقهور والأنا الحرة. ما زال سفر التكوين قائماً ساري المفعول: القمع والهزيمة، ولكن الكتابة (الجديدة) فعل حرية. ولم يكن الذي أثار «الاشمئزاز» لدى القيم «الأدبية» الراسخة وانتهاء بالرقابة سوى فعل الحرية الذي مارسه الكاتب ليكون هو هو، فإذا بقراءته للواقع تحدث «الهزة» العنيفة، والرؤية المعجالية لديه «الاشمئزاز» لدى الرقابة الاجتماعية بمختلف تجلياتها. وكانت الكتابة (الجديدة الحرة) أو القراءة الجديدة للواقع المتغير قد عبرت عن ذاتها في الاهتزاز العنيف والاكتشاف العجالي، بينما أصابت السلطة الثقافية باختلاف مواقعها بالاشمئزاز المتدرج من فجاجة الرقابة على النشر إلى صراحة يحيى حق، إلى التحفظ العابر عند يوسف إدريس. لم تكن الهزة المعجالية في «الأحداث والمشاهدات» التي كان يراها الآخرون يومياً دون أن يصابوا بالدهشة، وإنما كانت في الكتابة ذاتها أو القراءة المخيرة. كانت اللغة بدءاً من معجم المفردات وبناء الفقرات وانتهاء بتقاطع الأزمنة عبر الذاكرة والخيالة قد أفصح عن مكان كان مستوراً بالأغطية الأسلوبية والبلاغية والقيمية (المتعمدة والمعتقر بها سواء من جانب الذين يدعمون بنيانها الذهنية وقوامها السياسي وقاعدتها الاجتماعية أو من جانب الذين يمارضون هذه القاعدة وذاك القوام وتلك البنيات). وكان هذا التكوين اللغوي الكاشف لما تخفيه اللغة السائدة (= الرؤية السائدة) هو الذي أصاب البعض بما دعوه «الاشمئزاز». وهو في واقع الأمر الصدام الطبيعي بين رؤى توحدت بالمثاليات، وكتابة مفارقة تبحث عن رؤى مغايرة وسط الظلام.

ويجب أن نفرق دائماً بين المواقف ودلائلها، فالرقابة الرسمية التي لم تجد ما يشين سياسياً (اكتشفت) ما يشين أخلاقياً، فهي قد صاغت البنية الأخلاقية للنظام السياسي بمصادرة الرواية. أما يحيى حق، صاحب التجارب الرائدة في التحديث، فقد أخلص في صياغة الموقف الحقيقي للرؤى السائدة على

الداخل والخارج، ولكن لولا الأول لما كان الثاني. كلاهما كان قد تغير، فالأول خرج أو تخرج كتاباً، والثاني أمسى موضوعاً للكتابة. لذلك كان اللقاء حمياً، وزلزلاً في وقت واحد. كان «الواقع» الخارجى الذى يدخل إلى السجن على هيئة نظريات وتحليلات ومنشورات وتنظيمات، قد مات. لذلك بنا الواقع لميون الكاتب الوشيك، كما لو أنه الخيال السحري أو الأسطورة، عجالياً. ليس هذا هو «الواقع» الذى كان يعرفه قبل الدخول أو الذى كان يسمع عنه بعد ذلك، ذلك الواقع المنجف في علب الإيديولوجيا. وإنما هو واقع مختلف اختلاف الحلم عن الكابوس؛ فكانت الهزة العنيفة، واختلاف الرؤيا عن الرؤية فكانت الأعاجيب. «سجلها» يقول صنع الله: «بلمسات سريعة». لفرط غرابتها قام «بتوثيقها» حتى لا تضيع كأنها السر، أو العكس كأنها الحلم الذى يمكن لليقظة أن تبدده. والثيقة تكتب نفسها، لا تحتاج إلى التوثيق ولا إلى الأقامة، فيمسى الكاتب هو الوثيقة وتقلد الكتابة هي القراءة. وضاع الوهج الذى لازم العمل في رواية الطفولة داخل السجن. وحين قرأ صنع الله يومياته التي تبار على كتابتها بعد الخروج، لم يكن يدري أنه بين الغروب والشروق والعسكري داخل السجن الجديد كان «يتحرر» للمرة الأولى. وحين قال حرفياً: «شعرت أنى قد وقعت أخيراً على صوتي الخاص». كان في واقع الأمر قد اكتشف أن له صوتاً، فالصوت بالضرورة كالصمة هو صوت خاص. ومن كان له صوت فقد تحرر، لا من أصوات الآخرين فحسب، بل من عالم اللاصوت - الرحم - السجن. لذلك كانت «الكتابة» - هذه الكتابة - فعل الحرية. حتى لو كانت الحرية - هذه الحرية - بين جدران السجن الجديد. لتأمل إذن جوهر المفارقة، فالكتابة بين تلك الجدران هي ذاتها القراءة خارجها، فلم يكن صاحبنا يكتب سوى «الأحداث والمشاهدات» التي صادفته بين الشروق والغروب بغير العسكري. إنه سفر الخروج: في البدء كانت الحرية. كانت قراءة «الواقع» في النهار الذى يحسُّ الخروج نصف المسافة إلى الكتابة.

الكتابة. أما يوسف إدريس بوصفه رمزاً باهرًا للأحرار والقلق بين السائد والمغاير، فإنه لم يعترض إلا:

«على فكرة الهوامش واعتبرها مغفلة في التجديد، وأقنعني بنقلها إلى داخل النص، كما اعترض على العنوان الذى اخترته للنص» (ص ١١١ و ١٢).

كان العنوان فى الأصل «الرائحة التنتة فى أنفى» وكان الكاتب قد حافظ، «على النفس اللاهت الذى ميز اليوميات وأضأت بعض جوانبها بهوامش مستفيضة جمعتها فى نهاية النص» (ص ١١). ولكن هذه الاعتراضات أو التعديلات التى وافق الكاتب على إجرائها دون مساس يذكر بجسم الرواية لم تمنع يوسف إدريس من البوح بالاعتراض الآخر والأكثر أهمية حين قال إن الكاتب كان «صريحاً إلى درجة اشمازت نفسى فيها من بعض تمييزاته» (ص ٢١).

هناك تسابيح إذن بين المواقف والمواقع، بين سلطة الدولة وسلطة الكتابة، وبين جيل وآخر فى الكتابة. ولكن الجميع يربطهم «الاشمئزاز» بمستوياته وتنوعاته وتجلياته المختلفة، ذلك أن (تلك الرائحة) كانت ليلنا بكتابة مغايرة كلياً، وكان صاحبها علامة أولى لجيل كامل ومرحلة جديدة.

تبقى الإشارة إلى أن الرواية التى صودرت طبعاتها الأولى فى القاهرة عام ١٩٦٦ قد تعرضت لمصادرات من أنواع مختلفة فى طبعات تالية: فقد نشرتها مجلة «شعر» اللبنانية عام ١٩٦٨ بعد حذف عدة مقاطع بالرغم من مناخ الحرية الذى كان يتمتع به لبنان فى ذلك الوقت. ثم صدرت فى مصر عام ١٩٦٩:

«بعد أن انتزعت منها (دار النشر) ودون إذن منى كل ما تصورت أنه قد يثير غضب الرقيب» (ص ١٤).

وهذه الطبعة المشوهة هى التى صدرت مرة أخرى فى سلسلة «كتابات معاصرة» عام ١٩٧١. لذلك يرى الكاتب أن طبعة ١٩٨٦ التى بين أيدينا، وقد صدرت

فى القاهرة والخرطوم والدار البيضاء فى وقت واحد، هى الطبعة (الأولى) المعتمدة. والدلالة هى أنه يرغم مضى أكثر من ربع قرن على «بداية» الكتابة الجديدة، بحيث أضحت أجيالاً واتجاهات وأكاد أقول لغات مختلفة، إلا أنها ما زالت على الصعيد السوسولوجى أبعد ما تكون عن اللغة القيميّة السائدة. إن أرقام التوزيع وعدد الطبعات وعدد الدراسات النقدية تؤكد أهميتها القصوى فى الانعطاف بالكتابة وجهة جديدة. ولكنها لا تؤكد وصول «البحث عن رؤى جديدة» إلى شاطئ الجواب. لذلك فالكتابة الجديدة أخلص لذاتها، وإن بقيت مفارقة ومفارقة، وكأنها برغم (شعبيتها الثقافية) فى حالة حصار. غير أنها بالتراكم قد استحالت معياراً محدداً للكتابة وما هو خارج الكتابة. هذا يعنى أنها مازالت فى رحلة، ولا أقول مرحلة، البحث، وأن جيل الستينيات قد أصبح أجيالاً عدة حتى إن هذا المصطلح الزمنى لم يعد أداة إجرائية فى التحليل، وإنما أصبحت الستينيات هى الكتابة الجديدة ذاتها وقد فجرت الينابيع فى مواهب أجيال جديدة «تبحث» بدورها عن رؤى. بل لم تعد الرواية بمعزل عن الإبداع الأدبى عموماً وإنما اشتبكت روح الستينيات بالقصة القصيرة والشعر والنقد فى جيش زاحف إلى سلطة الذوق العام، لم يصل بعد.

ولا يخلو من المفزى أن يضطر صنع الله إبراهيم لإبراز هذه الفقرة:

«وجد الكثيرون فى الكتاب مادة للتشكك والسخرية. وتلففته بعض العناصر لتستغله فى خدمة مصالحها، فحمله عبد القادر حاتم إلى الرئيس الراحل جمال عبد الناصر ليشهد على مواصل إليه الشيوعيون من تبدل وإنحلال. وتوصل المؤتمر الإسلامى إلى نتيجة بمائلة. وألننى أن تستغل (مغامرتي) للمساس بقوة سياسية أحرم كفاحها وتضحياتها على مدى عدة عقود» (ص ١٤).

القضية تظل كائنة في الوجوه العارية حين يصبح الواقع هو الفانتازيا بدءاً من الزمن : سبعة أيام، بعد الخروج الأول، وفي اليوم الثامن فقط موعد اللقاء بالأم، تكون قد ماتت. حينئذ يبدأ الخروج الثاني الذي لا تكتبه الرواية. تتوقف الرواية عن الكتابة بتحقيق فعل الحرية، والانسلاخ نهائياً عن الأم. النص إذن - أو فعل الكتابة - أشبه ما يكون بالمجاهدة المستميتة لتحقيق حرية الأنا، فإذا تحققت بموت الأم، وقعت الحرية خارج النص سؤالاً مفتوحاً على الآخر. هذا السؤال هو الفانتازيا. والأيام السبعة السابقة على «اكتشاف» موت الأم هي العلاقة بين الوجوه والفانتازيا. كانت الأم في الزمن الروائي قد ماتت بعد خروجه من السجن يوم واحد، ومضى «الأسبوع» الكامل دون أن «يعرف» فلما عرف كان اليوم الثامن. ولكن الكاتب لا يفوته تسجيل اليوم التاسع حيث «كان موعدي مع العسكري يقترب» (ص ٦٠). إنه يوم الولادة. ليست دلالة الأيام السبعة خافية تحت سفر التكوين وأقنعت، أما اليوم الثامن فهو التكرار الدال على اليوم التالي للخروج (الموت الفعلي للأم - الانسلاخ عنها - ثم الاكتشاف المتأخر أسبوعاً لهذا الموت). واليوم التاسع هو الولادة الجديدة أو المعمودية، هو الخروج المستمر، وليس «هذا» الخروج الذي كان وأصبح.

هذه هي أركان الفانتازيا في (تلك الرائحة). يتشكل نسجها من «السؤال»، أي حالة البحث. وهي حالة تلبس الجسد في ثلاثة تكوينات: الجسد البشري، وجسد الأشياء، وجسد اللغة. التكوين الأول هو جسد الإنسان بوصفه قيمة، وآلة بيولوجية، وستاراً يلف جهازاً خفياً ندعوه العقل. والتكوين الثاني هو جسد المكان بوصفه قضاء دالياً يؤثر نظام الشعور. والتكوين الثالث هو جسد الزمان بوصفه بنية لغوية يبتثق عنها الوعي المتقاطع في تعالي وليس اللاوعي الذي يتوازي فيه الماضي والحاضر.

هكذا يصبح العنوان الذي توصل إليه الكاتب ويوسف إدريس دالاً ومبدولاً في وقت واحد: (تلك)

إن هذا «الألم» الذي يكشف عنه الكاتب في سيرة الكتابة، وبعده البعيد عما كان يسمى الواقعية الاشتراكية في الوقت نفسه يفصح عن المدى الذي يمكن أن تصل إليه عمارة النص باعتباره خطاباً مفتوحاً لكل من يهمه ومن لا يهمه الأمر، بدءاً من القيادة السياسية للواقع المستور وانتهاء بقيادة الذوق العام مروراً بالسلطة الثقافية المهيمنة ومعارضها سواء بسواء.

- ٣ -

بين الرواية التي لم تكتب قط، والرواية التي «تمت» كتابتها عدة مرات، يقع النص المتغير الخفي والمعلن معاً في (تلك الرائحة). تلك المسافة الغامضة بين الإمكان والفعل يوجزها الهاجس: «كثيراً ما خالجنى الشعور بأنني قد أجهضت عملاً كبيراً يقاطعه يقين الإنصات الداخلي والاعتساف من صلب الواقع الحقيقي». في منتصف المسافة بين الشك واليقين تبتثق مفردات «الاحتفال» أو حالة «السؤال» التي شكّلت بنية الرواية. وحين يستحيل الكاتب هو الكتابة، فإن ضمير المتكلم لا يعود الرواية المصارف الذي يخلق شخصوه وأحداثه والمصائر والأقدار كلعبة يعرف سلفاً نتائجها فيفقد حاسة الالتذاذ بالنص المكتوب أصلاً في عقله العلوي، وإنما يندو ضمير المتكلم هو فعل الحرية الذي تمارسه الأنا المتوحدة مع الكتابة. يندو هذا الفعل، وليس الاسم، هو بطل الرواية. ومن ثم، فما ندعوه مع الكاتب بالتسجيل اليومي هو عكس ما كان في سفر التكوين داخل الرحم: الوجوه وليس الأقنعة. وجوه «الهزة العنيفة» التي تفجر «مشاهدات الواقع وأحداثه» بفتتاح سفر الخروج إلى الواقع «العجائبي» أو الفانتازيا. وهكذا تصبح وجوه الفانتازيا، وليس أقنعتها، هي ما تكشف عنه أية سفر الخروج: في البدء كانت الحرية.

وإذا كان «التسجيل» يعزى الوجوه من أقنعتها المنسوجة في الأصل من خيوط القمع، فإن الدلالة

الرثاعة) يجمع بين الحيادية والرمز للمعان سلفاً. بينما كانت « الرثاعة التنتة في أنفى » معلنة الاسم والرسم والحكم القيمي المسبق. غير أن «الرثاعة» في الحالين نقطة ارتكاز لميلاد السؤال أو «البحث» الروائي، فهي راثعة الجسد في تكويناته الثلاثة.

سنلاحظ أن سلطة الجسد، بالسالب والموجب، هي بوابة القمع، فالجسد البشرى بوصفه قيمة يتعرض منذ السطر الأول لهذا الاختبار: «قال الضابط: ما هو عنوانك؟». وكان الجواب سؤالاً جديداً: «ليس لى عنوان». إنها الهزيمة الأولى، فلا بد «أن تعرف مكانك لنذهب إليك كل ليلة». لابد من التكوين الثانى للجسد: المكان. وحتى تتأكد القيمة المهزومة، فإنه لا يجد عنوانه لدى الشقيق أو الصديق. للجسد البشرى سلطة، وكذلك للمكان. والعلاقة بينهما مصدر القوة أو الضعف فى السلطة الخارجية. ولكن السرد المتواتر هو الذى يهيء لسلطة اللغة أن تمارس دورها فى الجدل المضمر، أو ذلك القارئ الخفى الذى يتابع رحلة الجسد والمكان. لذلك كانت الليلة الأولى فى قسم الشرطة حافلة بجدران الحجز المحصرة من بقع الدم الكبيرة، وجسد الصبى الذى تتقاذفه الأضداد. القمع قرين الجسد، يهتك الستار عن الجهاز المدعوم بالعقل. وفى نصف صفحة ترد كلمة «الصبى» ثماني مرات. وفى النصف الآخر ترد كلمة «جسمي» أربع مرات نضيف إليها مفردات الرأس والعرى والصباون، حتى إذا التفتنا إلى الجمل القصيرة للفعل الماضى المتسارع اكتسبنا من سلطة اللغة زماناً حاضراً: «دق الجرس فتمت أفنح» وظللت ممدداً على السرير دون أن أتأم «وجاء الصباح» فكان المشهد الأول عند نزوله من المترو رجلاً «ملقى على الرصيف بجوار الحائط، وقد غطته جرائد ملونة بالدماء». يتواتر السرد هكذا بزمان اللغة وسلطة جسدها الذى يجيب على سؤال الضابط: أين عنوانك، بالصبى الذى يتهتك عرضه فى ظل حراسة الحجر المشددة، ومن جانب المقهورين داخله. وتسقط دماء الحشرات فوق الجدران إلى «الجرائد» التى تغطي جسد الرجل الملقى على الرصيف. هذا هو المشهد الأول الذى مارست عليه اللغة سلطتها فأصبح الماضى

حاضراً، واثبتق الوعى بالكلمات متعالياً وليس موازياً للاوعى، سواء أكان هامشاً أسفل الصفحة كما كان النص فى المخطوطة الأولى (وكما فعل إبراهيم منصور من قبل فى قصته القصيرة: اليوم ٢٤ ساعة) أم بين أقواس أم مطبوعاً بالحرف البارز كما اقترح يوسف إدريس. القتل هو مشهد اليوم الأول بعد الخروج، وكان كذلك قبله. وكثفت الأسطر الخمسة عشر سلطة الجسد الذى يخفى جهازاً ندعوه العقل، وكيف كان مقتله داخل السجن انتصاراً مزدوجاً وهزيمة مزدوجة. كان صموده انتصاراً لجهازه الخفى وانتصاراً لسلطة المكان. وكان موته هزيمة للغة قديمة وانتصاراً للغة جديدة: «كان هو يعرف ما سيحدث لكنه لم يقل شيئاً» (ص ٢٨). السرد يغيب الصوت. ضربه على «رأسه» وقالوا له - هم الذين يتكلمون وحدهم فى المقطع: «اخفض رأسك يا كلب» (ص ٢٩). وكان من الممكن لسلطة الجسد أن تحمى الجهاز الخفى بالموت. لذلك «كانت هذه هى آخر مرة رأيته فيها». والرؤية تعنى صورة الجسد، فالعقل لا يرى. ولكن «هذا الجسد لم يكن واحداً بين الأحاد، وإنما كان «الأب». وهو الأب الذى قتلوه مرة، ولكن صورته التى بقيت سوف تعرف القتل مرة أخرى بأيدٍ أخرى أو بلغة أخرى تنزع الصورة من مكانها. هل كان هذا المكان هو رصيف المترو الذى تمدد فوقه الرجل مغطى «بالجرائد الملونة بالدماء؟». ويستمر البحث أو السؤال. وكان الجواب سؤالاً جديداً طرحته ابنة القتيل (الكبير) فى السجن حين زار العائلة فى اليوم التالى من الخروج: «عندما يكون هناك أحد سأقول إنك أبى فلا تقول لا» (ص ٣٢). ولم ينقله من الجواب سوى موعد مجيء العسكرى. ولم يكن ثمة فرق بين البحث عن عنوان فى اليوم الأول والبحث عن أب فى اليوم الثانى، ولم يكن مهماً أن يكون العنوان له والأب لها.

كان الخروج إلى السجن الجديد كالبحث عن أب قديم، كلاهما يقضى إلى انتهاك الجسد، سواء أكان جسد الصبى فى الحجز، أم جسد الغريب على الرصيف. وكان لابد لنقطة الارتكاز من أن «نفوح» بتلك الرثاعة

قالت: لا (ص ٣٦). هكذا راحت «الرائحة» تستقر في الوجوه خلف الوجوه والشعور بالعجز والتوجس من الطاعون. وأضافت سامية من حيث لا يقصد صوتها الغالب إلى نجوى مزينا من التأكيد على سؤال «الضياح والانكسار». وللمرة الأولى ينتبه في طريقه إلى فتاة تسير بجوار قضبان المترو في بطء واضح. وكما يتحول صوت الجرس فظهور العسكري إلى هاجس يشي بالمفارقة فيدق الجرس في الرأس ولا يظهر أحد بالبواب أو يظهر أى شخص آخر غير العسكري كخطيب الأخت الذى يذهب لشراء سخان فيشترى فلاجة، فإنه يعتمد ركوب التاكسي حتى باب البيت البرجوازي ليراه أهله من الشرفة، ولكنه حين يصل لا يكون هناك أحد فى الشرفة، لا نهاد ولا أبوها. ونهاد، الأثني الثالثة، صوت غائب. إنها «تقول» طول الوقت دون أن نسمع لها صوتاً. لذلك يستخلم الكاتب فى صفحة واحدة (٣٩) الفعل الماضى للقول خمساً وعشرين مرة. هكذا يصبح «الكلام» بديلاً للصوت الغائب، وكلما زاد الكلام تأكد غياب الصوت. وسنظل نتابع هيمنة الغياب برفقة هيمنة «الاستهلاك» الذى يتكلم تحت مظلة «بناء الاشتراكية» بلغة التكنولوجيا المستوردة والطموح البرجوازي الغالب. وتتضح المفارقة بالسخرية حين يفرز الشوكة فى الورك الذى يظهر فى الهواء ويسقط فى إناء السلطة. هذا الكاريكاتير هو الذى يعيد صياغة الأصوات الغائبة فى العبارة الماكسة: «أنا قد تعبت من الأصوات العالية» (ص ٣٩) وكان المفارقة كامة من الأصل بين المكبوت والمعلن. وهكذا، فجنبنا إلى جنب الانبهار بأوروبا واستخلم أحدث منجزات التكنولوجيا المنزلية، فإن والد نهاد يفرس سجادة الصلاة أمام ضيفه ويؤدى الفرض. كان التلفزيون أيضاً - صاحب الصوت العالى - يؤدى واجبه فى تنبيب الأصوات بلداً من نهاد وانتهاء بالطباخة والخادمة والنادة. كان سائق المترو ينبع بصوته على نحو مختلف حين وضع قطعة الحشيش فى الشاي. وكان العشرات من العمال المائدين إلى منازلهم قد

التي تنظم تكوينات الجسد الثلاثة بما تشتمل عليه من قيم وبني ودلالات. وكان للأثني أن «تخضر» فى سلطة الجسد آلة بيولوجية. وكانت «نجوى» هى التى أضاء ظلام الغرفة عليها فى انتظار العسكري: «وأمسكت بشفتيها بين شفتي. وعضنتى هى بنفس الطريقة الفجة غير المدربة» (ص ٣٣)، واستطالت اللحظة فى الزمن المفارق تحت هيمنة سلطة اللغة حين عرفها للمرة الأولى، وكانت برغم نعومة شفتيها تعض شفته السفلى بقسوة. كانت نجوى صوتاً غائباً، فجاء السرد المتواتر ليمزج لغة الجسد بجسد اللغة ويقيم بينهما حواراً، ليس هو الفلاش باك ولا مجرى الشعور، وإنما هو «علاقة» الزمان بالمكان. قالت: «الدنيا برده». ولم تكن هى التى قالت: «هناك شيء ما ضاع وانكسر». ولم ينفذ الجسد، بوصفه آلة بيولوجية، سوى الذهاب إلى الحمام. ويتداخل السرد فى تداعى الخيلة وتدفق صورها، فيختار من بينها شخصاً لا يظهر مطلقاً «سامى» ليذهب إليه، ويحتاج إلى دورة المياه. لم يكن «الأنا بين الساقين» هذه المرة: «وأطلقت من ظهري رائحة شمتها الطفلة. وقالت: رائحة كاكاه» (ص ٣٥). وكانت هذه هى المرة الأولى التى ترد فيها كلمة «الرائحة» فى النص، مصحوبة بصفتها «النتنة» ومصدرها هو نفسه. وكانت البنت الصغيرة هى «الأنف» التى شمت، كما كانت الابنة الأخرى هى التى طلبت منه الموافقة إذا قدمته للناس باعتباره «بابا». يختار الكاتب رمز الطفولة من الرواية التى لم يكملها قط، لتفضح الخطاب مرة أو تكتبه أخرى. وفى الحالين هى الصوت الحاضر-الحاضر وإذا كان «سامى» لم يظهر، فإن «سامية» فى بيت آخر كانت الأثني الثانية. كانت قد تزوجت، وما هى تتردى القميص الخفيف «على اللحم» يبرز من تحت إبطها جانب «من لديها عند انطلاق من الصدر (...) وكانت ساقها عارية» (ص ٣٦) ولكنه قال لها: أشعر أنى عجوز «كل الناس أراهم فى الشارع وفى المترو متجهمين دون ابتسام، ولأى شيء نفرح» ثم سألها: هل قرأت رواية الطاعون؟ وشعرت أن شيئاً كثيراً يتوقف على الإجابة. لكنها

في الواقع الخشن بإزار الرجل الكبير بجسده الصامد فداء للروح كان «المقتول» شريكا في عملية القتل، وكان الراوية بالراوية شريكا في عملية القتل. وهما نوعان من القتل الذي يختلف عن القمع الخارجي وقد أفضى إلى الموت. القاتل الخارجي مجرد آلية لقمع الروح. أما القتل الخفي فهو البحث عن السر. وعلى النقيض من الفكرة الشائعة حول المادة والضورة أو المعنى والمبنى، فإن الصورة هنا - أي الجسد - تصبح الروح التي يعود الكاتب بتجسيدها إلى قتلها عبر اللغة. يقتل الرؤيا التي كانت رؤياه. لم يذكر صنع الله إبراهيم اسم شهدي عطية الشافعي وهو يقيم تمثالا في خمسة عشر سطرا لسلطة الجسد، احتفالا تاريخيا بالانتقاء من سلطة الأب، وليمة دموية بقتله. ولكن الوعي الذبيح يضع اسم «مجدى» الذي:

«وقف وظهره يقطر دماء. كان صامداً لا يهتز يستعذب قدرته على الصمود. لكن الناس لم تعد تعباً بهذا اليوم فقد تغيرت روح العصر. وليس صدفة أن الكلمات التي يستخدمها قد تغير مدلولها منذ زمن، وبعضها كان يصبح بلا مدلول على الإطلاق» (ص ٤٣).

ويستحيل المترو - دلالة الزمن المركبة - قطاراً من الجنود العائدين من اليمن، يهتفون و«الركاب» يتأملونهم في جمود ولا مبالاة. أما الفتاة التي رآها مرتين من قبل تمضى بهذا المترو في بطء فقد رآها في المرة الثالثة: «اكتشفت أنها عرجاء». الفتاة الجميلة التي بدت كظل المترو - مقياس الزمن الدلالي للغيوبة الجماعية، عرجاء. إنه الزمن الأعرج، أي المليء بالمفارقات، حبتى إذا استحال قطاراً موازياً أكثر استقامة، فإنه يهرول بالهتاف واللامبالاة معاً، غير أنه يحمل «الجنود». ترى، أية صلة تربط الدماء التي أضحت بلا ثمن فوق الرصيف أو في المعتقل، وبين دماء الجنود الذين لم يصلوا من اليمن فلم تكنحل عيونهم بالعيون الجامدة اللامبالية؟ وما علاقة جسد الأثنى بشهوة الكتابة؟ وما علاقة العجز

غيبوا أصواتها أو أنها قد غابت عنهم في النوم الذي يجلد أحلامهم دون هواده. وللمرة الثانية يرى الفتاة التي تحاذى رصيف المترو بمشيئها البطيئة. تتأكد دلالة المترو من مشوار إلى آخر. كانت البداية ذلك الرجل الملقى على الرصيف عند محطة «الإسماعيل» وقد غطته الجرائد الملوثة بالدماء، وساقفه يتغيب في كايينة القيادة بالشأى والحشيش والعمال بالحشر في عرباته بعد يوم مزدحم بالمرق ورؤوس مكدودة بالأحلام. وفي الخارج يلوح وجه جميل لفتاة تمشى بمحاذاته في بطء ملحوظ. الزمن الغائب عن الزمن، فالمترو مجرد مقياس للوعي والغيوبة. مقياس الحركة بينهما، والمفارقة بين الوجه والفائتازيا تقع خارجه، كأنها خارج الزمن: بناء «الاستهلاك» على أنقاض الإنتاج. والكاتب يقتصر اللحظة التي لا تكاد ترى بين البناء والهدم، فالسور ينخر البناء من داخله. الطبقات الموروثة والأخرى الوريثة يتحالف في حركتها الخفية الجنون والجنون فالانحلال عن الوعي الخام والانصهار في بوقفة الغيبوبة الشاملة. يكشف الكاتب المفارقات الصغيرة أولاً فأولاً بالمزاوجة بين السرد المتواتر والأصوات الغائبة، ولكن تظل المرافقة التي فاحت منه نقطة الارتكاز في المكان، ويبقى المترو خطأ باثراً للزمن القابض على جمر الغيبوبة من داخله ومن خارجه. لذلك تقول الأخت: «أنتم تريدون أن تتشروا الفقير» وقال خطيبها: «ليست أمامي فرصة للشراء» (ص ٤١) ولكنه أوصى على ولادة رونسون من بيروت. أما هو فحين فتح اللفافة التي أهدتها له والدته نهاده، وكان يحلم بقماش بلدة لم يجد سوى قماش بيجمامة. ويرى من خلف النافذة فتاة تخلع ملابسها ببطء وقد وقفت عارية تماماً وراء النافذة المقابلة. الجسد سلطة لا تقاوم: غير أنه يفكر ولا يستطيع «الكتابة». الخصوبة لا تتجزأ، فإذا حالت الظلمة بينه وبين الجسد المضاء، فإن الكتابة لا تتحقق. العجز أيضاً لا يتجزأ حتى إن الوجه الواحد ينقسم في الفائتازيا بين قاهر ومقهور، كما انقسم الزمن بين الوعي والغيوبة. وعندما كشف الوعي المفارق عن وجه الأسطورة الحية

السيرة نعلم أنه كان بين الغروب والشروق يسجل مشاهداته بسرعة. وهى تلك المشاهدات والأحداث التى انتبهر بها حين قرأها وصقلها بعض الشيء لتصبح هذه الرواية على أنقاض رواية الطفولة التى بدأها فى السجن ولم تكتمل أبداً. أما النص فهو المقاومة المضنية من أجل «الكتابة». أو من أجل التحرر من الرؤى القديمة فى محاولة ينهكها العجز المتلاحق، فكم كانت تلك الرؤى - وربما لا تزال - مهيمنة وقامعة. هذا هو النص الذى يفصح عنه التناص التالى:

«راح يقرأ فى إحدى المجلات عن موبسان وكيف كان يرى أن الفنان «يجب» أن يبدع «علماً أكثر جمالاً وبساطة من علمائه». وكان كاتب المقال هو الآخر يرى أن الأدب يجب أن يكون متفلسلاً نابضاً بأجمل المشاعر» (ص ٤٥).

كان النص إذن على نقى السيرة الذاتية، معاناة هائلة فى البحث عن الكتابة، وكان التناص زائراً بالدلالة على أن الكتابة رؤى متغيرة، فالبحث عن الكتابة هو ذاته البحث عن رؤيا. «والبحث» هو الكتابة فى (تلك الرائحة). واللغة هى الرحلة، والسؤال هو المسافرة المستمرة. فلماذا كان الأهل يسألونه لماذا لا يستقر ويتزوج، فإن أخاه بالذات الذى يسكن فى فيلا من أموال زوجته يقطن فيها مع ابنتيه المتزوجتين، هو نفسه الذى يريد أن يتزوج من فتاة صغيرة ويرى أن كل شيء قد أصابه التلف «منذ أصبح العمال فى مجلس الإدارات». ويرى جسد الأثنى مرة أخرى، سواء من شباك شركة الطيران - دون اسم محدد - أو تلك التى كانت (بغير اسم أيضاً) باردة، «وجلس أحاول الكتابة. وعلى الأرض ظهرت بقع سوداء من أثر لنتي» (ص ٤٨). وحين طلب من صديقه أن يأتيه بامرأة هذه الليلة لم يستطع أيضاً مضاجعتها. لا الزواج كان ممكناً، ولا معاشرته البغايا، ولا الحب كان وارداً إلا فى المسافة الغامضة بين الذاكرة والخيال. كانت «الجمارى فى البلد طافحة:

بمختلف هذه الأحوال؟ إنه سؤال «الرائحة» المكتوبة فى دهاليز الفانتازيا - الغيبوبة الشاملة بوصفها ستاراً يغطي جريمة ماء، والوجوه الكاشفة لما جرى فى المستقبل. لذلك كانت الأفعال الماضية فى سياق تركيب الجملة أفعالاً مضارعة تحفر الحاضر، وكأنه نفق مظلم، لرؤية المستقبل. وكان هذا المستقبل هو الصورة الأخيرة للحاضر نفسه تحت إشراف الماضى. إنه الزمن المركب، دون حاجة من الكاتب لاستخدام الضمائر الثلاثة بأسلوب تراكمى (تقليدى) أو بأسلوب تيار الوعى. الزمن المركب يجعل من الزمن المستمر والزمن العكسى وحدة واحدة، فالعيون الجامدة واللامبالاة التى اصطدمت بها عيون «الجنود» هى ذاتها العيون الجامدة واللامبالاة التى اصطدمت بها عيون «الجنود» السياسيين فى المعتقل «والباب مغلق والسقف قريب. لا منجاة» (ص ٤٤). إلى أى زمن تنتمى الصرخة المكتوبة «لا منجاة؟ إنها تتخذ موقعا ماضيا فى السياق المركب للزمن. ولكنها ضمن المنظومة الدلالية للرائحة المكتوبة والمترو والقطار، تكشف أن الزمن الأعرج فى الأول والزمن العكسى فى الثانى يفسح مجالاً بين الحاضر والمستقبل لصرخة مكتوبة هى «لا منجاة» ذاتها. وليس الحل الذى تعرضه الأخت وخطيبها وبقية المعارف بأن «يتزوج» إلا هروباً من العجز أمام هذه الظاهرة داخل الرواية وخارجها: لماذا لا «يستقر»؟ أو لماذا يرى الدنيا ويتعامل معها بعين غير مستقرة؟ أى أنهم يعيونه المستقرة يرونها مستقرة. أما هو فليس كذلك. ومن هنا تكتسب «اللامنجاة» معنى رهنأ ومباشراً. لذلك، يقول: «إن الشمس أوشكت أن تختفى» (ص ٤٤) ويمسك بالقلم للمرة الثانية: «لكنى لم أستطع الكتابة» (ص ٤٥) ويكرر الكلمات حرفياً فى الصفحة ذاتها، فيحاول أن يرى فتاة الأسس العارية فى النافذة المضادة ولكنها كانت مغلقة. وكالعادة لا يجد سوى الاستمئاء مهرباً من العجز. البحث عن الكتابة هو ذاته البحث عن الجسد: الحرية. وعلينا أن نلاحظ هنا الفارق النوعى بين الكتابة والسيرة الذاتية للكتابة. فى

عينى الأب سوى «الجزع». ثم يتعالى الحسّ الساخر، فحين يغمض الأب عينيه يتوقف الابن عن القراءة فيفتح الأب عينيه قائلاً: «لم أنته بعد». وحين سمح له بالانصراف: «تفحست الصعداء». هذه المتابعة السعيدة لموت الأب، هي على نحو ما مشاركة في قتله. هذه المشاركة لا تجمع بين الأبوين فحسب، بل توحدتهما في الفاتنازي وتفرق بينهما في الوجهين فحسب. ولكنهما وجهان لأب واحد. واستدعاء الأب (الشرعي) إنما يسبغ الشرعية على الأب القتل في باحة السجن. وإذا كان الوجه الأول للأب هو رؤية الواقع بنية تغييره وقد انتهى بها الموت إلى تكريسه فلم تعد العين ترى، فإن الوجه الثاني للأب كانت عيناه «مغلقتين» تماماً. لذلك يظل الواقع محجوباً عن الرؤية، حتى لو كانت العيون من حوله جاحظة، فالعيون المفتوحة الميتة هي العيون الجامدة اللامبالية المستغرقة في الاستهلاك المجنون أو في بريق الشماعات أو في الكد المصوم أو في طريق القمع إلى النصر المهزوم. ليست الكتابة في هذه الحال سوى القراءة: «كانت كل النوافذ أمامي مغلقة» (ص ٥٥). كان ذلك في اليوم الثامن أو اليوم الأول بعد نهاية سفر التكوين، حاول أن «يقرأ» فلم يستطع. ليس معنى ذلك أنه لا يرى، بل العكس هو الصحيح، فلأنه فتح عينه ليقرأ أو لم ير ما اعتادت العين القديمة أن تراه، لم يستطع القراءة للوهلة الأولى. انعدام القدرة هنا يؤكد حضور البصيرة، ولكن الواقع الذي يراه ليس هو الذي «يراه» الآخرون. لذلك «اكتشف»: الفرق. في البداية كانت أرض الحمام هي الفارقة (ص ٥٥) فوقف في وسط الحمام، وحين عاد إلى الحجرة كانت: «أقار أقدمي في كل مكان»، وحين خرج إلى شاطئ النيل رأى شاباً في قارب يستغيث مقاوماً الفرق المحتم. مع ذلك كانت دار السينما تعرض فيلماً كوميدياً. ويستمر الفرق الذي لم يعد في الحمام أو النيل مياها نظيفة، بل «كانت مياه المجارى تملأ الأرض» (ص ٥٦)، وكانت دار السينما الأخرى تعرض فيلماً عنوانه (إنه عالم

(ص ٥٢). هذا هو كل شيء. لم تعد «الرائحة» تلك التي صدرت عنه وأبانت عنها البنت الصغيرة وكان هو مصدرها، بل أصبحت رائحة البلد كلها. هنا بالضبط يموت الأب للمرة الثانية. كان الأب قتل السجن قد انتصرت له سلطة الجسد فدءاً للروح، أما الأب (الشرعي) فقد ماتت فيه سلطة الجسد مجاناً. ولكن القتل في المرة الأولى يكاد يكون مرادفاً لتحقيق الذات وميلاد الكينونة أو مشروع الحياة بالمعنى الوجودي حتى ولو كان المقتول رمزاً للمشروع الماركسي. ولا يخلو من المفزى أن المفارقة الدرامية في «المقتل الأول»، أن الرمز الماركسي القتل كان رائد الدعوة في الوقت نفسه لحل الحزب الشيوعي والاندماج في حزب السلطة القائمة تحت قيادتها. ومن ثم فالقتل كان متعدد القتل والقتلة. كان حلّ الحزب قتل للأب شارك فيه القتل. وكانت سلطة القمع القائمة للشخص والحزب، في الساعات الأخيرة عشية مقتلها بالذات في «الهزيمة» وما نتج عنها من سلطة بديلة تحول فيها الاستهلاك تحت المظلة «الاشتراكية» إلى دولة ومجتمع كاملين. وكان الكاتب نفسه بالخروج من سفر التكوين قد بدأ رحلة تحرره في الكتابة بإطلاق رائحة الفساد المكبوتة. وعندما تخلص من سلطة الأب الحقيقي وبدأ رحلة التحرر في قراءة الواقع الحقيقي خارج الرحم، كان من اليسير أن يتراءى له الأب الشرعي الذي سبق موته - في الفضاء المجرد للزمن - مقتل الأب الثاني. بل هما في السياق المركب للزمن أمسياً أياً واحداً. إن الأسطر العشرين الواردة في اليوم السابع (ص ٥٣ و ٥٤) ليست أكثر من تركيز دلالي على موت الأب عموماً وليس هذا الأب خصوصاً. وهي فقرة بلا نظير في الأدب المصري المعاصر، وكأنها إعادة قراءة لمقتل «الشهيد»؛ فيركز الكاتب على الانطفاء التدريجي لجذوة الجسد الأبوي من خلال التركيبات السريعة للدلالة والوعي المفارق: «كان أبى يصرخ من الألم. وكنت أريد أن أقام»، وحين أخذه إلى المستشفى «كنت سعيداً». وفي اللحظات الأخيرة لا يلتقط من

يضم المكونات الثلاثة هيكل من البنيات والدلالات البعيدة كلياً عن الترميز، فالفانتازيا ذات الأيام السبعة لنشأة «الكون الفنى» واليوم الثامن للاتسلاخ عن الرحم – السجن واليوم التاسع لموت الأم تعتمد على الزمن المستمر والزمن العكسي الذى تحمله اللغة: فيتصل موت الأب بموت الأم ويفترق النوعان من الموت، فهو الزمن المركب والقنل المركب والموت «البسيط»، أو علامة السؤال التى تنتهى إليها رحلة البحث وقد جسمها المترو والقطار والأهل والأقارب والناس المجهولون فى الغيبوبة الشاملة التى قادت إلى «الفرق» ولا منجاة. ليس مهما أن الرواية تمت كتابتها فى أبريل ١٩٦٥ وصدرت وصودرت فى فبراير ١٩٦٦ قبل أن نفرق فى «مجارى» الخامس من يونيو ١٩٦٧ لأنها ليست نبوءة بالمستقبل ولا «وثيقة» عن الماضى، فالنجارى ما زالت طالفة بعد أكثر من ربع قرن، والطوفان يحصد الفرقى يوماً بعد يوم و«الطاعون» سواء كان زلزالاً أو بركانا هو الوباء المنتشر. أى أن الرواية مستمرة فى البحث، فى التحقق، فى القراءة والكتابة.

٤ -

وما جعل منه صنع الله إبراهيم مقطوعاً من الزمن العكسي، بمقتل الأب يكتب عنه فتحي غانم (١٩٢٤ - ..) رواية كاملة. قلت «يكتب عنه»، فبالرغم من اشتراك (تلك الرائحة) و«حكاية تو» «ديسمبر ١٩٨٧» فى نقطة بدلية هى الرواية – الكاتب الضالع فى أحداث الرواية وشخصياتها، فإن البحث الروائى فى (تلك الرائحة) يتلقى جواباً فى «حكاية تو». ليس الأب للمقتول فى رواية غانم هو أب الرواية أو الكاتب. هناك أزمة عميقة تهد كيان هذا بسبب هذا «القتل»، ولكنها أزمة ضمير وليست أزمة رؤية. وحين تصبح رواية جواباً، فإنها تمتلك رؤية «واضحة» و«ثابتة» وربما سائلة. أقول «ربما» لأن فتحي غانم، مع بدر الديب ويوسف الشارونى وإدوار الخراط، من رواد

مجنون مجنون) والسينما الثالثة تعرض فيلماً كوميدياً كذلك «وكان هناك زحام هائل أمام كل السينمات»، وخيل إليه أن أحداً يتبعه «واختفت الشمس فجأة، وساد لون رمادى». حينئذ فقط فكر فى البحث عن البيت القديم حيث تقيم الأم. ولكنها فى هذا اليوم التاسع من الخروج كانت قد ماتت منذ أسبوع. يسرع الإيقاع السردى بين موت الأب وموت الأم، وهو الإيقاع الذى تتمدد فيه موجات الصمت – بهيمنة غياب الأصوات – مفسحاً المجال لإيقاعات المفارقات المتتالية، حتى يستحيل الفرق شاملاً «فلا منجاة» وسط النيل إذا كنت شاباً، وفى البلد كلها أينما كنت سواء فى ذلك الشيوخ والشباب والنساء والأطفال، فالنجارى تهدد بالفرق «البلد كلها». ولأن موت الأم يقتصر بالفرق الشامل، فإنه يختلف عن موت الأب حيث «كانت تقرأ الصحف وتحدث فى كل شىء...» وتتنبأ بكل ما يحدث ولم تكن تتور (ص ٦٠). هل هذا هو الحبل السرى الذى لم ينقطع بين الابن والأم؟ وهل يبقى هذا «الحبل» بعد أن مات؟

بهذا السؤال تكون (تلك الرائحة) قد اكتملت فى جماليات «البحث» عن رؤية وسط الظلام الشامل بما هى ولادة لكتابة جديدة، لا «تنبأ» كما كان الشأن فى أعمال نجيب محفوظ ويوسف إدريس، ولكنها تميز الأفتنة القيمية عن وجوه الدلالات الرابضة بين أركان الفانتازيا. و«التمزيق» هو فعل التحرر بدءاً من تقطيع أوصال اللغة السردية التراكمية والحوار «المنطقي» المتبادل والكشف عن الحوار المكبوت داخل السرد المعلن، واكتشاف الشعرية فى البنية السردية. لذلك يسطع خمسة عشر مقطعا بالحرف البارز كأنها بين أقواس تصل – ولا تفصل – بين المكونات الثلاثة للجسد: الإنسانى بوصفه قيمة وآلة بيولوجية وستاراً يلف الجهاز الخفى المسمى العقل، والمكان بوصفه فضاء دلائياً يؤطر نظام الشعور، والزمان بوصفه بنية لغوية ينبثق عنها الرعى المتقاطع فى تعالٍ، وليس المتوازى بين الماضى والحاضر.

تو، فهو حاضر ومستقبل الأب الذي كان. ومعنى ذلك أن إشكالية الكتابة أو التحرر من رؤى مهيمنة ليست مطروحة في رواية (حكاية تو). الأزمة هنا لا تتخذ صيغة بحث أو سؤال أو قراءة جديدة للواقع المتغير، وإنما تتخذ هيئة «أزمة الضمير» بعد التحولات التي آلت إليها «الهزيمة» في ١٩٦٧ بعد عشرين عاماً.

وبالطبع فالكتاب في الرواية ليس هو كاتب الرواية، وإنما هو ضمير شريحة من المثقفين يوجعه ما يجري. لذلك كان التمثال الشاعري الذي نحتة للبطل الصامد حتى الموت ألمع بريقاً وأفخم بما لا يقاس من اللوحة السريعة التي رسمها صنع الله في خمسة عشر سطراً، وأكثر إيلاً من التحقيق التاريخي الذي وضعه رفعت السعيد في كتابه الوثيقة تحت عنوان «الجريمة». هذه الفخامة والبطولة الخارقة التي صاغها فتحي غانم أشبه ما تكون بمرآة «تعليق الضمير» الموزق بجريمة الجرائم... فالتمثال هنا ليس لشهدى غطية الشافعي شخصاً أو رؤية سياسية بل موقفاً. وليست المبالغة إذن في التضخيم إلا حجماً فانتازياً للإحساس بالذنب. وهو إحساس بأثر رجعي، لأن «الجريمة» وقعت قبل عشرين عاماً، ولكن ضنيتها لم يكن الشخص أو الحزب فحسب، بل الوطن بدءاً من الهزيمة حتى «الانفتاح». وكان أسوار السجن قد علت أكثر والبنية ازدادت وحشية، ولم يحدث أي خروج قط لا للشخص بوصفه بنية دلالية ولا للحزب بوصفه رمزاً لاستقلال الفكر عن السلطة القائمة، بل الأدق أن الوطن نفسه أصبح سجيناً أو سجنًا من نوع جديد «يتمتع بالديمقراطية». ليس من «خروج» إذن، لأن سفر التكوين نفسه كان غالباً عن «وعي» الكاتب. والمقصود ضمير المثقفين، خاصة الذين لا يتمكنون إلى فكر «الشهيد»، وخاصة أكثر الذين يتمكنون بدرجات متفاوتة إلى فكر السلطة «القاتلة».

وعلى النقيض من تمثال البطولة الذي استحال معياراً ومرتبة، فإن تمثال الجلال - اللواء زهدى - كان أفخم وأضخم تمثال للشيطان، أكثر بشاعة بما لا يقاس من الأسطر العشريين التي صاغها صنع الله للأب

التحديث بين أواخر الأربعينيات وبدايات الخمسينيات. وهو كالحكيم ومحفوظ وإدريس أحد خيوط المظلة التي احتجى بها تجليد الكتابة في الستينيات. ولكنهم باستثناء إدوار الخراط الذي يصغرهم قليلاً ويكبر قليلاً عن جيل الستينيات - يتممون في خاتمة المطاف إلى الرؤى السائدة قبل ظهور هذا الجيل. ولعل المعركة التي يقودها فتحي غانم باقتدار داخل الرواية بينه وبين نفسه هي التجسيد الأولي للعلامة - والعلاقة - الفارقة بين رؤيا كانت وأخرى لم تولد قط. أو ذلك «الشرخ» بين الكتابة وموضوعها.

و«الحكاية» ليست حكاية «تو» كما يقول العنوان، وليست حكاية اللواء زهدى الشخصية الرئيسية في الرواية، وإنما هي حكاية الكاتب نفسه الذي يجذب بقوة خفية لا تقاوم إلى زهدى في بعض الأحيان، وإلى تو - بعد أن عرف حكايته - في جميع الأحيان. هذه القوة الخفية التي تدفع الكاتب إلى هذه الشخصية أو تلك، إنما هي قوة الإحساس بخطأ ما لا يدري به سوى صاحبه، وربما كان هذا هو سر العذاب الداخلي للذنين. ولأنه خطأ غير محدد وغير مؤكد، فالاكتماء به هو مصدر الانجذاب إلى أصحاب الخطايا الواضحة، كأنهم مرايا يستبين فيها ملامحه قياساً إلى وجوه الآخرين. لذلك، كانت تلك المرايا هي الفانتازيا.

ومن طرف خفي، فإن فتحي غانم الذي يتخذ أيضاً من المثقف الماركسي «بطلاً»، يشدد على الإيحاء بأن «الخروج» من وراء الأسوار لم يحدث قط، على مستويات عدة، البطل دخل حياً وخرج جثة، فليس من خروج للشخص. وامتداده (الشرعي) - الابن تو - قد استحال ابناً للجلاد، اللواء زهدى. وهذا هو الموت الثاني للأب الأصلي. لذلك يصبح الأب المضاد أو الأب القاتل للأب الأول مصدراً لهاجس متبادل بالمشاركة في قتله من جانب «الكاتب» وتو، دون أن يكون مصدراً لفكرة «قتل الأب» لدى فرويد. والدلالة، أن الروائي لم يقتل أباه بأي معنى، أي بصفته رؤية أو لغة أو حتى تاريخاً. أما

الكاتب وتو) وسلطة الجسد (منيرة ييجو). وهو البناء السردى المتصالح مع الحوار من خلال الأدوات التي أجاد فتحى غام فى تخليتها بدءاً من (الجيل) إلى (الأفيا). ولكنه التحديث، أو التطور فى نطاق الرؤية العامة التى حكمت مسيرة الرواية المصرية حتى منتصف الستينيات.

منذ البداية يتكون عنوان الرواية من كلمتين: «حكاية تو»، فنحن بإزاء حكاية. وليس هذا من قبيل التعمية أو حيلة فنية لجذب القارئ العادى. وإنما اللفظ مقصود قصداً بكل ما يحمل من أصول دلالية، فهناك «حدوة» واضحة المعالم والأبعاد القيمة والجمالية. ولم يكن تحويل هذه الحدوة إلى فيلم تليفزيونى بالأمر الصعب، مهما اختلفت الرؤية التليفزيونية عن الرؤية «الأديبة». ولكن التراكم اللفظى فى موازاة الكم السردى للمعاني المباشرة هو نفسه الذى تحوّل تليفزيونياً إلى تراكم صورى فى موازاة الكم الحوارى للمسلولات العينية. ولأن الحكاية يجب أن «تدور» حول شيء ماء، شخصاً كان أو حدثاً، فإن دورها محسوب بفكرة بقبلة سابقة على التشكيل والإيقاع. وهكذا، فإن الشخصية أو الحدث محكومان سلفاً بإطار هذه «الفكرة» (= أو الشعور أو الهاجس أو التدبير أو الحلم). وقد اختار فتحى غام شخصية تو لتكون المضاف إلى الحكاية. والاختيار يعنى الانحياز الفنى وليس التعاطف، فهو يلفت النظر إلى هذه الشخصية أكثر من غيرها، مهما كان موقف القارئ سليماً أو محايداً أو لإحجاء من هذا التركيز. وليس فى مثل هذه الرواية قارئ مضمر، لأن «الخروج» الذى لم يحدث قط من السجن يدل - بالذهب الفردى والجماعى دون إياب - على أن الإرسال هو الآخر دون استقبال، وأن الكتابة هى الأخرى - كتابة الكاتب داخل الرواية وليس كاتب الرواية - بلا قراءة. قراءة الرواى لواقع العشرين عاماً بعد الهزيمة، هى المبرر الوحيد «للأزمة» وقامة التمثالين النقيضين. غياب هذا الواقع بالكبت أو الاحتجاب يرفع من عقيرة الأصوات الحاضرة

الشرعى، لأن المقصود به فى رواية غام أنه التمثال النقيض، فهو أيضاً معيار ومرآة للضمير المعذب بين الماضى المجهول (= الذى كان مجهولاً) والحاضر المعلوم (= الذى يفترض أنه كذلك). وانحياز الكاتب فى الرواية، وليس كاتب الرواية، إلى تمثال «الشهيد» واضح وضوح انحيازه ضد تمثال «الشیطان». ولكن فانتازيا البناء الخارق للتمثالين ليست مجرد رد فعل للإحساس الضارى بعذاب «الضمير»، وليست مجرد معيار ومرآة لرؤية الوجه فى الوجهين، فهناك تحفظ لا شعورى على التمثالين يصوغه الكاتب الروائى هذه المرة. أما التحفظ الأول فهو «تو» ابن الشهيد، أو امتدادته العضوى الشرعى. والتحفظ الثانى هو «حسن» ابن الجلاد. وبينما ينفصل حسن عن اللواء زهدى بهجرته إلى كندا، يرتبط تو بقاتل أبيه. كلاهما يقتل الشيطان والشهيد. يقتل حسن والده بالخصام والهجرة فلم يعد ثمة «امتداد» للرجل، مادياً أو فكرياً أو معنوياً. ويقتل تو والده بالانتماء إلى قاتله. ولكن هذا القتل أو ذلك، ليس فعل حرية للقاتل، وكلاهما ليس قتل محرر للكاتب داخل الرواية أو لكاتب الرواية. ومن هنا يظل مأزق «الضمير» - أو الوعى - قائماً، فقد أنقذ فتحى غام روايته بهذين التحفظين من الوقوع فى برائن الرومانسية، أى فى أنشودة الحيرة والحوار بين الخير المطلق والشر المطلق. وإذا كان الشهيد قد مات، فإن الشيطان أيضاً قد مات، ولكن تو فى الداخل وحسن فى الخارج يفتحان الأبواب على مصارعهما أمام المعلوم - المجهول.

والمفارقة فى بناء «حكاية تو» أن الواقع القائم بين تمثال الشهيد وتمثال الشيطان لا يملأه فى الزمان والمكان سوى هذين التحفظين اللذين دعوناهما بحسن وتو. أما الواقع فى الماضى المستمر من الماضى إلى الحاضر نحو المستقبل، فلا وجود روايياً له. والمفرد أنه غير مرئى للكاتب داخل الرواية، أو أنه مكبوت لدى كاتب الرواية. وهو الأمر الذى يفسر لنا بناء الرواية من حيث المكان الساكن (النابى البرجوازي للمتعاقدين فى الإسكندرية) والزمان المحبوس (سباق السيارات بين

لم يفت بعد. ولأن (تلك الرائحة) تعتمد الجدل الداخلي بين متناقضات اللغة حيث تتعدد مستويات المعنى وتتراكم الدلالة ويتراكم الزمن، فإن هذا الجدل هو الذي يقضي إلى «الخروج» أي إلى الإرسال والاستقبال بين الواقع المتغير والكتابة المتجددة. أما اللاخروج في رواية فتحي غانم فهو الذي يحكم إغلاق الدائرة على «الإرسال» دون استقبال، فلا يولد التركيب بين الواقع واللغة بغياب الجدل عنهما. ومن ثم لا تولد الكتابة الجديدة عند أحد كبار المؤهوبين في الجيل السابق.

يفتح ضمير المتكلم حكايته مع تو: «أكاد أجزم بأنني أنا الذي سمعت له». وهو شوق المتفرج على جيل جديد من الشباب المتمرد. «والتعمد» هنا هو رؤية النادى البرجوازي للمتقاعدين. وكان اختلاف تو عن أبناء النادى هو الذي يجذب الروائي - الراوية إليه. إنه كما يقول النص «فقير غليان» وليس له أب من أعضاء النادى يتحدر عليه سرّاً أو علناً، كما تروى «الحكاية». وقد حاصرت الشكوك «اختلاف» تو عن الآخرين، خاصة علاقته باللواء زهدى. غير أن الكاتب في الرواية يبرح: «ربما أكون قد ظلمته بهذه الهواجس، فقد يكون واحداً من ذلك الشباب الغريب الذي لا نستطيع أن نفهمه نحن أبناء الأجيال الماضية» (ص ١٤).

أي أن محور الصراع بين الأجيال في العرف الاجتماعي السائد هو الافتراض الذي يتولى الكاتب اختراقه وسبر غوره لانتزاع «الشخص» - الفرد المحدد بوجهه المحدد - من بين «الجميع» حتى تصبح لحكايته بالذات معنى. لذلك كان تو من الملامح الخارجية مختلفاً: فقير ولم يكمل تعليمه ويجهل عدة لغات ويصادق الجنرال المتقاعد ويدخل النادى في ظله ثم يعمل معاوناً لصالة الهريديج. هذه كلها ملامح خارجية لوجه واضح. والوضوح يخفى السر. وليس من مفتاح للفز سوى اللواء زهدى، ضابط كبير متقاعد من العمل في المباحث والسجون. يكرر الكاتب: «أنا الذي كنت

طول الوقت، فهي «تتكلم» بالأصالة عن نفسها كلاماً مباشراً، ولكنها لا «تقول» شيئاً. ذلك أن الواقع المفترض تحت سطح الكلمات لا حضور له في أي من مستويات المعنى، لأن المعنى في هذا «الكون الفني» واحد المستوى. لذلك، فالأصوات العالية والحاضرة بكثافة لا تمت بصلة قرابة إلى «تعدد الأصوات»، وإنما العكس تماماً: فهي الحجاب الصوتي الذي يعادل الصمت. وهو ذاته صمت بلا صوت، أي بلا بصمة مفرغة بين صوتين أو أكثر. وإنما هو الصمت الذي يعادل الكبت. وكأن الروائي تكلم ولم يقل، تكلم كثيراً حتى لا يقول. وهو الأمر الذي استدعى «الحكاية» واختيار «الشخص» باسمه ورسمه مضافاً إليها.

هذه هي اللغة النقيض للغة (تلك الرائحة) حيث لا حكاية هناك بل حكايات بلا بداية أو وسط أو نهاية. وحيث الأصوات المغيرة لصوت الكاتب - الراوية تكاد كلها أن تكون غائبة، ولكن صمتها هو الذي يصوغ «السؤال» من بدايات متعددة ونهايات متعددة، ومن ثم «أصوات» متعددة في مقدمتها صوت القارئ الخفى. لذلك كان «البحث» من مداخل شتى هو جوهر استمرار الرحلة خارج الرواية، فنهايتها رجراجة بين الشك والاحتمال. أما رواية رؤية فتحي غانم فهي الرحلة الكاملة من الشك إلى اليقين، أي أنها دائرة مغلقة من الحكاية إلى الشخص. ومن هنا كان التشابه الخارجي والافتراق الداخلي بين الروائين. هناك أزمة المشقف، والبطل الماركسي، وموت الأبوين. ومن العلامات المشتركة للأزمة بينهما أن المشقف كاتب يبحث عن رواية. وهنا بالضبط يحدث الافتراق بين الروائين، فالكتاب الأول - صنع الله إبراهيم - يبحث عن الكتابة لا عن الحكاية، أما فتحي غانم - داخل الرواية - فهو الباحث عن الحكاية. وكاتب (تلك الرائحة) متورط من الداخل يبحث في الكتابة عن رؤية جديدة وسط ظلام شامل، أما كاتب (حكاية تو) فيبحث عن خلاص من أزمة «ضميرية» تثقل كاهله، ويطمح للتخفيف من وطأها. والحصار الذي يضيقه هو: هل فات الأوان أم أنه

الذى يعانى أهوال أزمة الضمير عن طريق المصادفة أيضاً. وتتوج المصادفات بأن تكون القوادة منيرة ييجو همزة الوصل بين تو والجزئال المتقاعد حيث تقيم فى العمارة التى يقيم بها. وبعد أن تودى حكاية منيرة دورها فى الوصل بين المصادفات الثلاث ينمطف الكاتب بلغة الرواية نحو «الاعتراف»: «كان الذى يدهشنى أكثر هو اندفاعى بلا مسبر، وبلا أى هدف، وراء فضول ملغ لأن أعرف عن تو ما يطفى هذا الفضول» (ص ٣٦).

وما إن «يعرف» أن زهى هو الذى قتل والد تو حتى يصب نفسه العطب. ويكر «العطب». وحيث يدرك أنه لمعالجة «التشويه النفسى» قد تكون الكتابة وسيلة للشفاء (ص ٣٧). بينما كانت الكتابة فى رواية صنع الله إبراهيم مدعاة للشقاء باعتبارها اللغة التى من دونها لا يرى. أما الرواى داخل رواية فتحنى غام فقد رآها «وسيلة» البوح من أجل الخلاص. وهى الفكرة التى تتناغم أسبقيتها بالجواب القاطع على السؤال «الحائر» فتستلزم الحكاية المسرودة داخلها حكايات فى إيقاع يشبه القصة البوليسية. وهو الإيقاع الذى يطفى بضجيجه (= التشويق وإثارة الفضول) على التجريد، بمعناه الحرفى أى أشباح الأفكار. هكذا ازدحمت الحكاية بالتأملات الفكرية والنفسية المباشرة. ومن هنا كانت «المسودة» التى تشبه القصة داخل القصة، وهى الحيلة الفنية التى اصطنعها توفيق الحكيم باسم «الكراسة الحمراء» فى روايته (الرباط المقدس)، وكان البطل فيها «راهب الفكر» ليبرر التجريد المباشر للأفكار. تقول مسودة فتحنى غام حرفياً بلسان الكاتب داخل الرواية:

«يجب أن أتخلص بسرعة من هذا الإحساس الخفيف بالعجز... والذى أواجهه الآن بمتتهى البساطة هو أن الرجل صاحب المبدأ يقتلونه فى هذا البلد الذى أعيش فيه بصفتى كاتباً، ثم أسمع تفاصيل قتله، فأخاف ولا أجرؤ على أن أزعج بأعلى صوتى، وأن أعمل بكل قواى لأواجه الجريمة وأطارد المجرمين...»

أندفع نحوه قاصداً تو، لسبب غير مقنع: «إن هناك ما يخفيه عني» (ص ١٥). ويسفر عن إطار أزمته بما هو أقل إقناعاً «إن نفوسنا تقلق من أى ابتعاد عنها، حتى ولو كان هذا الذى يتعد مصدرًا للخطر» (ص ١٦). وبالمنطق المعاكس، فإن الكاتب يرى أن مجرد وجوده ووجود تو يعنى أن هناك «حكاية» تخص أزمته، لا أزمة شباب هذه الأيام، التى أفسح لها مجال الفانتازيا على آخره فى (الأفئال). ولكن «أزمته» لا تعنى مطلقاً أزمة فتحنى غام، والإكاث أزمة الكاتب والكتابة. وإنما تعنى أزمة الوعى المفارق للغة، أزمة «الضمير» لدى شريحة من المثقفين تداعت الأحداث حتى فاجأتهم بنتائج لمقدمات غائبة، وإن تكن حاضرة فى النتائج ذاتها. غير أن هذه النتائج غائبة هى الأخرى كلياً بنسب الرؤية القادرة على اكتشافها. والكاتب داخل الرواية لا يخفى وظيفته فى احتراف الضمير أو الوعى. يكشف تماماً عن هذه الحرفة مع بداية الفصل الثانى. ولأن خيال الفانتازيا حافل بالخوارق، فإن المفارقة التى يقيمها بين احتراف الضمير وسباق السيارات، أقرب إلى التعادل بين النشر والشعر من جهة وبين السرد والحوار من جهة أخرى. لذلك انتهى السباق بين سيارته والسيارة التى تحمل تو إلى المفاجأة التقليدية: لقد سبق الآخرين بسيارته، ولكن سيارة تو كانت فى قسم الشرطة. وكأنه خسر الرهان الخفى دون أن يربحه تو. ومن هذا التعادل الشعرى يصل السرد النثرى «محكمًا»: حساسية تو من الشرطة، وجهها الآخر بطاقة الهوية التى يحرص عليها وتؤكد من اسمه واسم والده واسم جدّه، وتحنى فى الوقت نفسه لو أن الضابط قد ناوله غيرها (ص ٢٥). السياق مع تو إذن هو سباق مع السرّ الذى يحمله، إذا كان هناك سر على الإطلاق. ما يوحى بالسر هو الانجذاب الداخلى الذى يستشره الرواى نحو تو. وربما كان خلوّ هذا الانجذاب من التبرير أو الإقناع هو الحيلة الفنية التى أراد الكاتب بها أن يستر «الفكرة» السابقة على التشكيل الفنى وتقوده بالضرورة نحو النتيجة المطلوبة سلفاً؛ نعم، ينفرد تو بين أقرانه من الشباب المتمرد بسر لا بد أن يربط بينه وبين اللواء زهى عن طريق المصادفة، وبين الرواى

«ما الذى فعلته بثقافتى ، ما الذى وصلت إليه بأدبى، هل أنا إنسان شاذ وزهدى هو الرجل الحقيقى ببلاغته وفجوره وقدرته على الاعتراف بالقتل الذى أشرف على ممارسته بالفعل» (ص ٣٨).

هذه إذن تأملات المعجز عن الفعل بما يحقق التوازن الإنسانى لكاتب فى نظام مستبد. وهى لا تختلف فى الصياغة عن تأملات «معانى» الحياة والموت، فلعبة الشطرنج هى لعبة الحياة والموت :

«الموت سوف يأتيك لا محالة .

«ورغم أن الموت واحد فللواحد منا أن يختار. ترى ما قيمة هذا الاختيار؟» .

ويجب بما يقرأه فى وجه تو:

«إنك لن تحيا حياتك الكاملة وأنت فى مأمن تام من الخطر» .

«ويصبح من الأفضل على من فاز بلحظة الحياة الكاملة أن يموت ليصون ما حققه من اكتمال» .

لذلك يغدو سباقه لسيارة تور هانا عل هذه المعانى:

«إنه لا يموت دفاعا عن حياته، بل هو يموت لأنه يريد أن يحيا لحظة ما تكتمل فيها حياته» (ص ٣٩).

وهو المنطوق الذى يكبت رغبة عميقة فى الموت، تمويضا عن المعجز من ناحية ووقفا للإحساس بالذنب من ناحية أخرى. وهو يصل بهذه الرغبة فى الموت إلى منتهاها حين يتبادل وتو الاتهام (المجازى) بقتل زهدى سواء يرفض البقاء معه حتى يحى الطبيب، أو ببقاء تو إلى جانبه وهو ابن الرجل الذى قتله زهدى. لا يخفف من وطأة هذه التأملات التجريدية منطق الحكاية البوليسية، وإنما ذلك التمثال الشاهق الذى أقامه لوالد تو لحظة

الاغتيال. صناعة مقتدرة لفنان كبير الموهبة. ولأنه سمع أو قرأ عن مقتل شهيد عطية الشافعى الأصل الواقعى للتمثال، ولم يعيش بنفسه - كما هو الأمر فى حالة صنع الله - تفاصيل المشهد، فقد أتاحت له أدوات الفانتازيا أن يستحضر روح الجسد فى حركة أبعد ما تكون عن التجريد اللفظى. حتى التخثت والشذوذ المعروف عن بعض ضباط التعذيب فى سجن أبى زعبل الشهير، قد استحضره فى الإحياء بالفساد الشامل، وليس الاستثناء قرين المصادفة. وهذا النوع من البلاغة هو الشعرة ذاتها الخالية كلياً من أى حوار درامى أو حوار داخلى أو محاورات ثنائية، وإنما يكتسبها السرد الثرى فى اللحظات النادرة العامرة بالتوتر. هكذا يختار الحضرة الشريفة التى وقف فيها زهدى فانثقت الضحية من خلال دموعه، وحيث فقط «عرف» : «عرف» :

«أن الرجل سات واقفا وأن جسده المربع احتفظ بتوازنه لفترة من الوقت فلم يسقط، وعندما سقط الجسد كان بسبب ركلات فى بطن الركبة، فانتشت الرجل، فتداعى الرجل على ركبتيه وجسده قائم منتصب ولكنه كان ميتا. وكانت الضربات والركلات ما زالت تلاحقه، لأن عينيه ظللتا مفتوحتين تنظران فى جمود واستخفاف، ولا أحد يدرى أنها نظرات موت. ثم سقط الجسد على الأرض» .

بالطبع، لم يكن زهدى هو الناطق الحقيقى بالكلمات، وإنما كانت قاعدة التمثال الذى نحته الرواى من المحيلة الجمعية. وهو نوع من الخلاص بالكتابة بمعنى الإفضاء والبوح، فقد رسم «البطل» بحجم الأزمة التى يعانها إذا صدقت كلمات سارتر فى كتابه عن بودلير: «أنت مسؤول ، حتى عن الجرائم التى لم تسمع بها». فما تكشف للكاتب داخل الرواية هو القمع والصمت عن جرائمه. وكان هذا هو المدخل الجديد لمزيد من التأملات حول العذاب والتعذيب وأفران هتلر والجحيم فى الآخرة. ولأن الإحالة إلى الواقع لا تنقطع حتى يربط الكاتب بمهارة بين الفن والتاريخ، فإنه

وكان هناك لقاء في منتصف الطريق يفغر كل ما جرى من الجلادين والضحايا والكاتب داخل الرواية (٩). وهو من الشجاعة (المجردة) بحيث يطرح هذا السؤال في صيغ مجازية متعددة:

«لعلّي أكتشف بعض ما في نفسي من غموض أقرب إلى التشويه، أحدثتها تلك المخاوف التي آثارها اعتراقات زهدى عن مقتل والد تو فبعد أن أسجل كل شيء، يجب أن أجيب عن سؤال أوجهه إلى نفسي.. هل أنت جبان، هل أنت تعيش في مجتمع بلذات وتتعامل مع الآخرين وتكتب لهم وأنت محكوم بالمخاوف وأكوان الذعر. هل أنا أنشئت بحكاية تو لأهرب من حكايات السلطة والسيماسة وأهوالها وجبروتها» (ص٦٧).

كاتب هذه التأملات المجردة «يؤمن» بأن الكتابة رسالة، وظيفة، تعبير. وأن معركته مع الكتابة هي أنه لم يؤد رسالتها، هو الذي لم يوظف نفسه في خدمة «تعبيرها». ليست معركته إذن مع الكتابة بوصفها رؤية جديدة للواقع، أي مع الكتابة التي حجبته عنه، رغم أنف رسالتها ووظيفتها، هذا الواقع. لم ير من هذا الواقع سوى التصالح بين الجلاذ والضحية، لذلك أحاط التمثال الشاهق للبطل الشهيد بحقيقة من الأشواك: إنه يمثل البطولة بعد ذاتها في مواجهة قمع الجسد وإزهاق الروح، أما المبادئ فقد رمى بها أصحابها في أول صفحة نزاله بقبولهم للمناصب. ويجري المحاورات المباشرة مع الشيوعيين فإذا بأحدهم يقول:

«عشرة في المائة فقط من الشيوعيين هم الذين يستحقون الاجترار» (ص٩٢).

وفي سمرقند يقول له شاعر سوفيتي:

«كان الحراس المسلمون يساهمون في حراسة ثروة مجتمع اشتراكي لأن تعاليم الدين تمنعهم من ارتكاب السرقة» (ص٩٣).

ويقول له الصحفي الاشتراكي الفرنسي:

بادر إلى ترجمة الواقعة التي تقول بأن عبد الناصر في إحدى زيارته للبرلمان اليوغوسلافي فوجيء بأعضائه يقفون حداً على شهيد الطبقة العاملة المصرية، فجاءت الترجمة بأن زهدى نفسه كان عضواً في ندوة أقيمت بدولة ما وقد اضطر أن يقف حداً على ضحيته. وهي مفارقة ساخرة تنتهي بالتهكم اللاذع حين يقول السفير «بلهجة باردة خالية من أي انفعال: في كل مكان في العالم تحدث مثل هذه الأخطاء» (ص٦٤). والمشهد في السفارة يحاكي المشهد في الحضرة الشريفة حيث رأى زهدى «كل شيء كما حدث تماماً». ولكنه لاحظتها «لم ير هجرة ابنه حسن، ولم ير لقاءه بتو» وكان خروج زهدى إلى المعاش إلهاناً بخروج المعتقلين والإفراج عنهم (ص٦٥). هذا الخروج لا علاقة له بسفر الخروج. وكل ما يراه الكاتب هو أن الخروج اقترن في عيني زهدى بالمناصب، وحين يستغرب ذلك يعلق الكاتب:

«هم قبلوا المناصب وهذا في رأيك غريب.. وأنت تقول إنك تبنت تو وهذا في رأي أغرب» (ص٦٦).

في الكون الغني الذي يدعه الكاتب يلتبس الوجه والقناع، فأكثر ما يقوله زهدى بلسانه ليس صوته، وأكثر ما يقوله تو بلسانه ليس صوته. ليس ذلك بالإحالة إلى الواقع، بل استناداً إلى الفكرة المحورية التي تحرك الألسنة والوجوه فتتعلق بما يضمرة الكاتب ويستتلق به الآخرين لتزاح أصول الحكاية وتخف وطأة التجريد، وتنبه الرواية - وهذا هو الأهم - نحو غايتها، نحو «الجواب» أو اليقين الذي يقطع الشك الذي بدأت به الرحلة، وكان لابد لها من «نهاية». لذلك هناك صوت واحد وأصداً متعددة، أو هنا صوت وصمت، كان يحتاج في الرواية الحديثة إلى الحوار الداخلي، وليس بين الصموت والأصدا المتعالية على الصمت. والصمت كالصوت حيز في المكان والزمان، ولا علاقة له بالفراغ. ولكننا خارج حدود «الجريمة» في حكاية فتحي غانم لا نجد سوى تكيف الجلادين مع «أوضاع» جديدة استمدت الخروج، وتكيف الذين خرجوا مع الأوضاع الجديدة.

الكاتب وتو، ولا يعود به حاجة إلى لعب الشرطج . ولا يعود لمقتل الأب أى من المعنيين المعروفين: الاستقلال والرؤية الجديدة. ولا يعود العجز عن الكتابة مخاضاً لولادتها. وهى خاتمة، بالرغم من التشابه مع نهاية (تلك الرائحة)، فإنها على النقيض منها. تفيدنا غاية الفائدة فى تعرف الحد الأقصى لجهود الجيل السابق فى محاولة تجاوز المأزق البنيوى داخل الكتابة ذاتها، حين تستحيل لغة أكبر الموهوبين ورؤاهم المستقرة فى جيل أو أجيال، سداً متيناً أمام نوابهم المؤكدة فى اختراق الحجب. لذلك كانت «حكاية تو» من أجمل وأمتع الروايات المعاصرة ومن أشجعها فى الدفاع عن الحرية، وقد باشرت القول فى الوجوه واستخدمت أدوات الفانتازيا، من دون الخطو بعد ذلك إلى ما هو أبعد، خطوة واحدة.

■ ■ ■

أما جيل الستينيات، بالمعنى الاصطلاحي، فقد استمر يبحث عن رؤى وسط الظلام. وكان علاء الدين (١٩٣٩ ..) قد أصدر فى العام نفسه الذى صدرت فيه رواية فتحي غام - ١٩٨٧ - روايته (زهر الليمون) تستكمل كتابة سفر الخروج. ولأن الستينيات لم تعد جيلاً زمنياً، وإنما هى جيل فى الكتابة، فقد جاءت رواية محمود الورداني (١٩٥٠ ..) تجربة جديدة فى السياق نفسه عام ١٩٩٢.

وتكاد (زهر الليمون) للوهلة الأولى، أن تكون فى أسوأ الظنون إعادة كتابة لرواية (تلك الرائحة). ولكنها عند التدقيق ليست كذلك، وإنما هى استمرار للمكونات الأساسية فى الكتابة الجديدة، وإضافة إلى «سفر الخروج» وكشف لوجوه جديدة فى فانتازيا مغامرة. ذلك أن السنوات العشرين التى مضت على «الهزيمة» واحتجبت رؤيتها على الجيل السابق عمثلاً فى أحد أنبغ مواهبه - فتحي غام - هى المادة الخام فى رواية علاء الدين.

■ يخفوننا بمنايخ متالين التى سفكت دماء عسرات الألوف، ولكن المبدأ شئ والمنايخ شئ آخر» (ص ٩٣).

ويقول له مفكر سوفيتي:

«الصناعة بأى أموال.. حتى لو كانت أموال المرتشين الذين يسرقون الشعب» (ص ٩٥).

ويسأل الكاتب بعد هذه المحاورات كلها :

«ترى، هل من أجل هذا كان مصرع والد تو؟ لا بد أن هذا المعنى الكبير هو الذى ساعده على أن يموت متحدياً رافع الرأس» (ص ٩٦).

وكان هذا الجواب نهاية «المسودة». واقع الأمر أن هذه المحاورات قد سلبت مسبر وجوده، لأن الروايات سلك الطريق المعاكس تماماً بانطلاقه الحكائى من سؤال يضرر الجواب إلى جواب كامل الأركان. كان العكس هو الصحيح ، بالانطلاق من جواب التمثال إلى مسألة الواقع، ومحاولة اكتشافه. ولم يكن ذلك ليتم بغير كتابة جديدة تفتح الأفق المسدود بهزيم من الأسئلة وتشكك فى قواعد «اللعبة» كلها، لعبة الكتابة نفسها، ولعبة الواقع، فى صميمها. إن سؤالاً واحداً حول لماذا استشهد البطل ، بل لماذا دخل السجن أصلاً، ولماذا كان الجلاذ لا يدور بخلد الكتابة التى تبحث عن حل لأزمة ضمير فلا ترى أزمة الواقع وأزمته فى سيقه. لذلك يقول الكاتب:

«بعد فراغى من كتابة المسودة شعرت بالعجز عن كتابة أى عمل أدبي» ... «سحقاً لتلك الأوراق التى كتبتها بمظنة أنها ستساعدنى على الشفاء» (ص ٩٧).

إنها محاورات الكاتب الداخلى والروايات الأصلية. ولأننا نعلم أن هذا الأخير قد كتب الكثير بعد هذه الرواية، فإن الدلالة تقتصر على المعنى المباشر للمثل الشعبي: «النار تخطف رماذا». لذلك ينتهى السياق بين

تعود هناك «ملروسة» واحدة، وإنما هناك محاولات مختلفة بعضها عن بعض في أسلوب البحث وأسلوب طرح السؤال، ووسائل السعي بين جحافل الظلام.

ومن هنا كان التشابه والافتراق بين روايتي (ذلك الرائحة) و(زهر الليمون). كان للبنية «العائلية» في الرواية الأولى منظومتها الدلالية الخاصة بمفارقات الاستهلاك الساخرة من «فتانة» الرائحة وسط أحدث منجزات التكنولوجيا. وكان الزمن محاصراً بين المترو الذي يبدأ بسائق فاقد الوعي من الأقويون وينتهي بـ رجل ملقى على الرصيف مغطى بالجرائد الملوثة بالدماء مروراً بالعمال الفرقي في العرق برغم أن بعضهم أعضاء في مجالس الإدارات، وبين القطار الذي يحمل الجنود الهائمين وسط لامبالاة الجميع، وبين الفتاة الجميلة المرجاء وهو الأمر الذي ينتهي بغرق الشاب في النيل وغرق البلد كلها في البحار.

هذه البنية في (زهر الليمون) لم تعد خيوطاً في شباك الفانتازيا. مجتمع «الاستهلاك» نصيبه الذي يمثله في الروايتين «الأخ الأكبر». ولكن هذا الأخ في رواية علاء الديب، بعد ثورة النفط وقوته، لا يعود مجرد «مستهلك» وإن قامت زوجته بحمل الدلالة. وإنما يصبح «الأخ المسلم» الذي لا يتكلم في السياسة. وهذا الأخ المسلم نفسه هو الذي ينبغي طارق اليساري المتطرف. هكذا تتعمق خيوط البنية من أرض الواقع الأكثر كثافة وإفصاحاً مما كان عليه الأمر قبل عشرين عاماً دون أن يفقد بهاء الفانتازيا وخوارقها. كان «البيت العائلي» في رواية صنع الله فيلاً من ثلاثة طوابق، وكان الأخ قد شرع في بنائها من أموال زوجته. أما هذا البيت في رواية الديب فهو من طابق واحد دون أن يكتمل الثاني بين عمارات شاهقة يبدو وسطها كالفنم أو الشيخ الذي يفصح عن للمكبوت بشجرة الليمون التي جفت وأم رضا التي لم تمت. وأما الزمن الذي يعادل اللغة في بنية شعرية مكثفة، فهو «العلاقة» بين اليوم الواحد

كان صنع الله إبراهيم قد توقف بالخروج عند الباب الموارب. غير أن قدرته على الإبصار، من خلال معاناته في إبداع كتابة جليدة، دفعته لأن يرى شارع الرائحة الكريهة أو «الهزيمة» قبل وقوعها. وكان من الطبيعي أن ينسلخ عن الأم وأن يقتل الأب حتى تحرر عيناه - في الكتابة - من العناصر اللثوية والأسلوبية والدلالية التي حجبته الرؤية عن فتحي غاتم الذي اختزل الهزيمة في أزمة ضمير واختزل الواقع في العلاقة بين الكاتب و«الجريمة» واختزل الجريمة في القمع. ولكن إبصار الكتابة الجديدة لا يعنى مطلقاً، إلى الآن، أنها حصلت على رؤيا أو رؤى، لأنها عملية مخرو، وليست معطى نهائياً. لم تقع عملية استبدال جاهرة.

لذلك لن يضطر علاء الديب إلى الانسلاخ عن الأم أو قتل الأب، فهذه العملية الجماعية لكتاب الستينيات ومن بعدهم، لم تعد بحاجة إلى كشف القناع عن المعنى. وإنما هي عملية مستمرة في الكتابة ذاتها. تستمر «الرائحة» التي جوهرت رواية صنع الله إبراهيم، وإن أصبحت رائحة الليمون عند علاء الديب أو رائحة البرتقال عند الورداني. ويستمر الانسلاخ عن الأم والأب، ولكنه الانسلاخ الطبيعي الذي لم يعد بحاجة إلى ما تم إنجازها من «قتل».

لذلك، لم يعد علاء الديب محتاجاً إلى «أسبوع» التكوين، وإنما يكفيهِ - في الزمن الروائي - يوم واحد من الخروج. وحين يكون هذا اليوم الواحد هو يوم الجمعة الذي تتكرر دلالاته على طول الرواية، فكانه يضمرب أسبوع التكوين دون الحاجة إلى إفصاح. ولكنه اليوم الذي يحتوي ربع قرن من الزمان الملحن عنه. وهو الأمر الذي يختلف كلياً عن اللازمان في رواية الورداني، بمعنى الزمان اللامحدود وليس بمعنى الزمان المجهول ولا بمعنى انعدام الزمان. هناك إذن نقطة انطلاق مشتركة للكتابة الجديدة، ومن هذه النقطة الواحدة تقريباً ينطلق البحث عن رؤى في دروب متعددة تعدد التجارب، فلا

توازياً محكماً لتوأم عبد الخالق المسيرى. والرواية تقبض على لحظات التقاطع النادرة دون أن يكون الجسد هو سلطة القمع أو الهزيمة. وهذا هو ينبوع الشعرية الكامنة فى البنية الروائية كلها.

وبالرغم من أن (زهر الليمون) هى رواية الخروج بعد عشرين عاماً، فإن السجن يحتل فيها عشرة مقاطع كاملة، ولكن أزمنة هذه المقاطع لا تستعيد السجن من الذاكرة أو تستحضره فى الخيلة، فهى ليست مكتوبة من داخله أو من خارجه. لذلك كان القياس الدلالى بين الداخل والخارج معدوماً، وإنما هو قياس التكوين. لا «ينقل» إلينا الكاتب صوتاً من قرب ولا يستمع إليه عن بعد، وإنما هو يشكل الصوت وقد أمسى بالداخل والخارج وما بين بين فى حالة «فعل» تعددت مصادره وتشابكت وتعقدت. ليس هو الوعى المفارق للماضى أو صدى الحاضر، بل ذبذبات الوعى الذى «يتكون».. فبعد الخالق المسيرى هو «الاسم» الوحيد فى سفر الخروج. وصحيح أن «المثقف» يعلن عن نفسه كاتباً أو روائياً أو شاعراً فى الأعمال الأخرى، ولكن (زهر الليمون) تنفرد بأن هذا المثقف له اسم. هذا الاسم هو إشارة التكوين المستمر والمتغير، وليس مجرد كتابة أو حيلة للكتابة. لسنا بإزاء أزمة كاتب أو كتابة، برغم أن عبد الخالق يكتب الشعر. وقد اختار له الروائي الشعر، واختار أن يستخدم للرواية ضمير الغائب، ليعيد مظنة التوحيد بين فعل الخروج وفعل الكتابة. هذا الإبعاد تقابله فى الكتابة وحدة من نوع آخر، هى وحدة عبد الخالق نفسه «وحدة النفى والسجن. وحدة أمام حاضره غامض وعالم بعيد قديم كان» (ص ١). وحدة عبد الخالق فى هذا الوجود، هى مركز السرد المتواتر فى الرواية وأساس النظام الدلالى بما أضافه التواتر النثرى من شعرية مكثفة.

نحن إذن بإزاء مونولوج داخلى متداخل الأصوات والأصداء ومساحات الصمت، وكأن الرواية قصيدة درامية. والمونولوج – وليس التداخلى فى مجرى الشعور سواء بالأحلام أو بالكوايس – يشق سبيله إلى الكتابة

ذى الربع قرن (عطلة نهاية الأسبوع) والمسافة الواقعة – بالتاكسى – بين القاهرة والسويس.

ولم يكن «الخروج» من القاهرة إلى السويس عبثاً؛ لأن «الخروج» لم يعد محصوراً فى دلالاته الأولى المباشرة، من المعتقل. ولأن السويس تحمل فى ثناياها الدلالة المضمرة فى اسمها دون الحاجة إلى تحويل الإشارة إلى بشاره. هنا أيضاً لا يحمل التاكسى عمالاً أو جنوداً أو حشيشاً بالشئ فى فم سائق، ولا يحاذيه الزمن الأعرج فى وجه مليح ويطء قبيح. وإنما يضم التاكسى هذا الواقع المتغير نفسه بوزنه الثقيل قتل الثروة النفطية على أكتاف أحد الزملاء الشطار وزوجته وبنته. هكذا تتجمع قطرات النفط التى لم تكن (تلك الرائحة) قد عرفتها فى الشوارع الفارقة من إجمارى، وإن تنوعت إيقاعات سقوط المطر النفطى على زوجة الأخ المسلم وعائلة الزميل القديم.

تمتد الكثافة الدلالية فى شعريتها التى باعدت بين اللغة و«التسجيل» فلم يعد التركيب «هزاً عنيفاً»، وباعدت بين سرعة الإيقاع و«المشاهدات» فلم يعد التكوين عجائباً. لذلك كان الافتراق أيضاً بين مشاهد الجسد (الصامد فى السجن مرتين عند صنع الله إبراهيم حين يتعلق الأمر بالجسد السياسى والخاضع خارجه ثلاث مرات حين يتعلق بالجسد الأنثوى) وبين مشاهد الروح سواء أكانت الأرواح الميتة فى المقهى أم الروح الهائمة فى منى المصرى. وإذا كان صنع الله إبراهيم قد رسم لوحة «سلطة الجسد» قبل الخروج بالتواطؤ مع دلالاتها المباشرة (الصمود) وغير المباشرة (قتل الأب)، فإن علاء الديب لم «يرسم»، وإنما تابع واقع الخروج وسلطة الجسد تنهار دون قمع، عبر ارتباطه – وليس توافقه – بالواقع المتغير؛ وإذا بالروح، مصدر السلطة، هى التى تشكلت بواقع الخروج فكان ما كان. لذلك، ليست هناك إنثى، وإنما هناك منى المصرى التى تشكل

غيره الذى كتب إلى جوار النافذة التى يرى منها الحياة والأحياء: «إنما الناس مطور كتبت لكن بماه (ص ١١).

وهو فى خطوته الأولى من نقطة الصباح إلى زيارة القاهرة يرى الجبل من النافلتين كأنه يراه للمرة الأولى جامداً صامداً:

«لونه داكن، ما زال الليل يسكن فيه. لابد من عيون حية نقطة لكى تقتحمه وترى تضاريس الصخر والزمان فيه» (ص ٧).

ومن ثم، فهو لا يملك هذه العيون التى طلبته منى المصرية فلت صباح آخر يفتحها لأنها «تستطيع أن تحتضن الناس والأشياء» (ص ٩). ولم يرد اسم منى فى هذا المقطع، وإنما راح يؤكد لنفسه أنه ذاهب إلى القاهرة دون استدعاء لتحقيق أو اعتقال (ص ١١) فهاجس المطاردة الذى جعل صاحبنا فى (تلك الرائحة) يشعر بأن أحداً يتابعه هو الذى «يعثر» الزمن فى الرحلة الدائرية لليوم الواحد. ومن ثم تبدو كلمات منى دون وجهها كإحدى قطرات الزمن المبعثر التى تبلل روحه التى جفت. وتبدو القاهرة التى يزمع الاتجاه إليها وكأنها «جملة ناقصة» دون اتساق أو معنى «وحشى يسدّ الحلق» (ص ١٣). التفسير الذى طرأ على القاهرة والسوس هو الذى يفصل الزمان عن الزمان، ويعزل الإنسان عن المكان. هذه العزلة هى التى تلير حركة «التغير» فى الزمان والمكان من خلال الدائرة التى يخلقها الذهاب والإياب فى أربع وعشرين ساعة، ينبثق من مركزها السردى خطوط متوازية وأخرى دائرية تضيق فتضيق حتى تتبلج أمامنا شبكة من الزحام الذى يحاصر الصوت الواحد الوحيد فيما يشبه الزلزلة المحركة للإغلاق. وهى الدلالة الشعرية المكثفة فى مفارقة: الحرية.

يحرص علاء الديب على تسمية مربعات الشبكة ومثلثاتها ومستطيلاتها داخل الدائرة، وتحديد انحنائها وزواياها وعلاقاتها بغيرها، تجارواً أو بدءاً، طلالاً بقيت

بتواتر الإيقاع والإيقاع المضاد، وليس الإيقاع السلى. أى أن التكافؤ بين الأزمنة يصدر عن اليوم الواحد والرجل الوحيد فى إطار الزحام الذى كان للشاعر أحمد عبد المعلى حجازى قد نحت دلالاته من قبل: هذا الزحام لا أحد. والزحام يرادف الواقع ولا يعنيه، فالوحدة فى الزحام تعنى الاختناق لحد الإحباط واليأس. ولكن «المعنى» المتعدد المستويات والمترابط الدلالات، ينبثق من التناظر الخفى بين «الهجرة» إلى السوس، أرض البطولات المنشوقة والأحزان المزدخرة، «الزيارة» التى يقوم بها إلى القاهرة، أرض الأحلام الصغيرة ومقبرة الآلام الكبيرة. ويتكرر التناظر ويتكرر، بين «البيت» الذى يأوى إليه فى السوس للتعفيرة، وبين ما كان بيتاً له فى حى الدقى. وإذا كان فى آخر زيارته يعانى احتضار الأم، فإن اليوم كان قد بدأ والقوطة المبللة تحيط رقبته (= كأنها المنشقة؟) والجريدة المفرودة على المنضدة (وكانها إحدى الجرائد الملونة بالدماء تغطي جثة رجل؟) وهو يقول دون أن يتكلم:

«كنت أظن أن صمت الجسد علامة الصحة. ليس بى الآن مرض أو مرارة، ليس عندي لا تمرد أو اعتراض. لا الرأس مشغل ولا الأحشاء منقبضة. ألا يمكن أن يكون صمت الجسد هذا من علامات الموت؟» (ص ٨).

لذلك يذهب إلى المرأة «ويتأكد من وجود ملامحه» كما لو أنه تو فى رواية فتحي غانم لسبب معاكس، فهو أقرب إلى والد تو دون قتل، ولكنه مثل تو الذى راح يتفحص بطاقته الشخصية ويردد اسمه الثلاثى كما لو أن هذا الاسم موضع شك أو أنه مهتد بالزوال: «أنا صاحب هذه العيون واسمى الثلاثى عبدالخالق حسنى الميسى» (ص ٩).

لا يحاول التأكد من الاسم إلا صاحب الصوت الذى يصرخ وحيداً حتى يسمع صدى الصوت ليأتس بذاته ويصير فى الصمت المحيط أنه ما زال حياً. وكان هو دون

ولفتحي نور الدين بالذات لا بد لعبد الخالق أن يبحث عن الحشيش الجيد في السويس قبل سفره إلى القاهرة.

ولكن هذين الاسمين - أحمد وفتحي - اللذين يملآن مساحة من التماثل بين خيطيهما ونسيج الدائرة (عبد الحق) لا يصوغان الخروج إلا من زاوية الإحباط الذي يشارف اليأس ويبرر العزلة. أما الخروج نفسه، فتستكمله الدلالة المعلنة في مصطفى الكردي، وهو أول من يلتقي عبد الخالق في طريقه إلى القاهرة ويركب معه التاكسي «زميله الممار للمعلم في السعودية منذ ثلاث سنوات» (ص ٢٩) يحمل في يده «حقيبة بنية جلدية كبيرة كأنها خزانة متقلبة» وسوف ينشر مجموعة قصص على حسابه» (ص ٣٠). وإذا استثنينا منجزات المثل الوفير، فإننا لا نستطيع استثناء اللغة الأوفر حظاً:

«إننا لم نعرف بعد كيف نستفيد من علاقتنا مع أمريكا والغرب. المواتي مثلاً ما زالت متأخرة جداً. شيء لا يقارن بمواتي السعودية والخليج» (ص ٣١).

وهو الصوت الذي لن نسمعه من «الأخ المسلم». قد نسمع نصحه بالاستقرار والكف عن اللف والدوران، ولكن الكردي، الشيوعي السابق، هو الذي ينصح: «سافر أو انحرّك شوية، حرام عليك، العمر بيضيع» (ص ٣٢). أما المسائق النوبى فلم يتكلم «كان شاهداً» (ص ٣٣). منى المصرى التي لم تكن قد أسفرت عن «وجهها» كانت قد افتتحت الوعي الموارى: «أنت يا حبيبي مركز الكون والوجود» (ص ١٧). ولكن منى محيط داخلية للندرة، تتصل هي الأخرى بكل الخطوط والخيوط، ولكنها توازي الدائرة أولاً وأخيراً. لذلك يستمر «الخروج» في الرفاق القدامى. كامل رستم يخطب ويتلذذ بصوته العالي، سواء عن النكاح أو عن الكفاح، وناشد الصبحى يتلذذ بصوته الرفيع الطفولي. وكانت «الوجه» الكلام تثير القرف. إنهم يهشون أنفسهم وغيرهم دون رحمة. هذه الملامح لوجوه تكونت بالخروج فلم تكن تلك «الصامدة» في المعتقل ولا تلك التي غنمت

خيوطها متصلة بعضها ببعض من ناحية والمركز من ناحية أخرى. ليس من خيط أو خط مواز لمخطط الدائرة سوى منى المصرى التي قالت دون أن تتكلم مرتين قبل أن تسفر عن «وجهها» وتتكلم. «كلام» منى «وكلام» عبد الخالق يصدران عن صوت واحد مشروح، وليساً صوتاً وصدى، حتى لصمتها صوت مشروح. كأنها رحلة واحدة، هجرة إلى السويس والأخرى إلى كندا، وحدة كالشرفة التي قد تمزقها فراشة ذات يوم، والوحدة الأخرى خارج الجاذبية الأرضية، وكلاهما ينتازع الوجود، أو التوحد.

غير أن أحمد صالح هو الاسم الأول بين أسماء الرفاق القدامى، يهجس به عبد الخالق في بداية الرحلة، هو الآن صاحب ورشة صياغة في الأزهر، في نفسه «صفاء غريب». هو الذي توسط لعبد الخالق أن يعمل في السويس، ومن حقه أن يسمى نفسه «صانع المعجزات». وهو آخر من رآه عبد الخالق في زيارة القاهرة: «كانت عيون أحمد مأخوذة وقد سكن على وجهه خوف غامض» (ص ١٤٩)، «كان في وجهه شيء داكن» (ص ١٥٠) وكان شيء ما يقف على أكتاف أحمد صالح ويحرم حول وجهه» (ص ١٥١) كما لو أنه «يقاوم لكي يدفع عن نفسه الخيالات الثقيلة» (ص ١٥٣). وهي ذاكها القيمة التي رأت على فتحي نور الدين الذي لا علاقة له بالصحافة أو الثقافة، وقد دخل المعتقل مجاناً، وحين خرج استقر في وظيفة صغيرة. غير أن زوجه فريال التي تستحق مثله لقب «المعجزة» لم تغلق في شيء واحد:

«أن تطرد تلك السحابة الداكنة السوداء فوق رأس فتحي فيحرق في نوبات من الصمت والكآبة فيبدو وكأنه سقط في جب أو عاد إلى المعتقل (...) كان فتحي في تلك الساعات يبدو كفلاح عجوز يبحث عن إبرة في كوم من التبن أو الهشيم» (ص ١٥٥).

تصارع الإجابات، وقد اشتبكت في «عقد» متتالية من الأسئلة الجديدة والإجابات الغامضة التي تراوحت بين رفاق الأمر ضيقاً واتساعاً بين الأقرباء إلى القلب والأبعد عن العقل والروح، بين المتعاركين على المقامى والمتنمحين في دورة رأس المال، والجميع تلفهم الغيبوبة الكامنة تحت الجلد، تحت الأنفاس، وما وراء نحت التراكيب.

وكانت هناك دائرة ثانية أصغر بالضرورة، فهي أقرب إلى المركز السردى للمونولوج وأبعد تشابكاً مع الخيوط أو الخطوط المستقيمة من المركز إلى المحيط. إنها دائرة العائلة التي تبدأ من البيت الذي بناه الأب. وكان يطمح في الحصول على مكافأة عن نهاية الخدمة يبنى بها الطابق الثاني. ولكن الطابق لم يكتمل أبداً. واكتفى الأب في أيامه الأخيرة بسجادة الصلاة بين الأعمدة الخرسانية حتى مات. أما الأم التي كانت «سمنة» وبيضاء، فقد تدهور بها الحال إلى لحظات الاحتضار الطويلة. وكان لابد من سؤال الشعر: «أيهما جاء أولاً؟ الليل أم النهار؟» (ص ٨١). إنه السؤال المستحيل، لا لأنه بلا جواب، وإنما لأن الحياة تسير الموت والموت يسرها في دائرة مغلقة، هي دائره بالذات حيث يسقط ظله أمامه (ص ٨٢) و «تنتشر الأحلام في الأحجار» فهو في «رحلة مكررة من الكشف المخبى والتحقق المستحيل» (ص ٨٣). حتى حين جاءه صديقه الرسام حمدي عبد المجيد بوعيد بهيج، انطلق الأمل من قبل أن يولد: «هناك مسافة لا تعبر بين الحلم والتحقق» (ص ٩٨) وهو «مغموم بالسؤال الذي لا جواب له» (ص ١٠١). ينبثق الشعر دون أوزان في غمرة الصعود المونولوجي إلى القمة وفي خضم الهبوط إلى القاع. في الناحية الشرقية من بيتهم سكنت عائلة أم رضا «في عشة مصنوعة من الصفيح والطين مقامة تحت شجرة ليمون كبيرة» (ص ١٠٣). ومن المفترض أن الراحة الليمون زكية، حتى أنه أحضر للأُم زجاجة كورلونا من راحة الليمون. ولكنه في هذه الزيارة اكتشف ذبول شجرة الليمون. وليس من الغريب أن تكون قدرية زوجة

للمناصب بعده. غير أنها في جميع الأحوال تخاصر الدائرة من داخلها بخيوط أو خطوط من المركز إلى المحيط. أما الخطوط التي تتقاطع معها، فأولها تلك المقاطع العشر عن المعتقل. ومرة أخرى يحرص الكاتب على الأسماء: «أنا الضابط فتحي فرج (...) اطلع ثيابك كلها» (ص ١٩). وكان الضابط السمين الأبيض هو الذي أسر: «ابتلع هذا التراب، حتى لا أسمع صوتك» (ص ٢٩). كانت عشية الاعتقالات حافلة بالأخبار والاجتماعات، وفي اجتماع المسؤول به ورفاقه كان الأمر هو «البقاء في البيت» (ص ٤٢)، ولكن المشهد الذي انطبع في عيونه للمكان فقد كان منظر «البيت القديم والكنيسة والنخيل» (ص ٤٢). كان ضابط المباحث قد ادعى في اجتماعه به أن الاجتماع غير رسمي وأنه يمد له يده، وحين رفض المسيرى اليد الممدودة قال له الضابط: «الحمقى يضيئون فرص العمر» (ص ٤٨)، ومع ذلك قال له أحد زملاء: «أنت مخبر». كان فتحي نور الدين الذي لا يعرف لماذا هو في المعتقل برغم أنه يحب جمال عبد الناصر قد سأل المسيرى عن السبب، فكان الجواب أنهم «يريدون أن يكسروا شيئاً في داخلنا» (ص ٥٣). ومع ذلك قال له أحد الزملاء: «أنت مخبر» (ص ٦٩). وكان أبوه أول من اكتشف الأوراق السرية فجزه دون تراجع، فلم يكن أباً مرشحاً للقتل. إنه مقتول سلفاً قبل أن يحتاج الأب الرائد في الأوراق إلى القتل. ومع ذلك قال له أحد الزملاء: «أنت مخبر». وكانوا قد قالوا في الاجتماع القديم: «لا نريد الدخول في كلام مثقفين» (ص ٩٢) وهو الشاعر. ولكنهم في السجن كانوا من «المتكلمين» فقط، ومع ذلك كانت اختلافاتهم مدعاة للموت، لأنها اختلافات «في» الكلام ومن حوله، «وهناك صاحبه دائماً شعور بأنه يعيش في جب» (ص ١٢٦). هكذا كانت الأسئلة تصارع الإجابات، (ص ١٣٢).

كانت هذه الدائرة الداخلية الأولى من الأسئلة التي

«هاربا إلى لا مكان»، ويحث عن شجرة الليمون فلم ير سوى أطرافها المخنوقة بين العمارات. لم يعد يشم أريج زهرة الليمون. ويتكرر اللفظ والدلالة حتى الخاتمة: «تبداً الرحلة وتنتهي عند شجرة الليمون» (ص ١٤٠) وامتلاأت أنفه برائحة التراب، كانت رائحة النهاية. نهاية الأب والأم والأخوين، وبداية الحفيد.

وتلك كانت الدائرة الثانية. أما الدائرة الموازية للمحيط، والمتصلة بكل الخطوط والخيوط، فهي منى المصرى. وهى المرأة الوحيدة التى لا تخلو من جسد الأثني، ولكنها تتكامل حتى لتصبح أحد رموز الجيل، على التقيض مما كانت عليه أجساد الإناث من دلالة فى (تلك الرائحة). منى ابنة الجيل، كما هو عبد الخالق المسيرى تماماً. وقد اختار لها إشكالية نموذجية، فهي ليست «المثقفة» فحسب، وإنما المسيحية أيضاً. ولعله من طرف خفى أراد أن يعكس الإحالة إلى الواقع حتى لا تتحول الإشكالية الفنية إلى «مشكلة واقعية» كانت تحتاج إلى سياق مختلف ومعالجة مغايرة.. فلم يكن غريباً على المجتمع الثقافى أو غير الثقافى أن يتزوج المسلم من مسيحية أو أن تنشأ بينهما قصة حب. أما الظاهرة التى كانت شائعة فى المحيط الاجتماعى العام وتحولت إلى مسالة مركبة فقد كانت إقدام المثقف المسيحي على الارتباط بالمرأة المسلمة وما يستدعيه ذلك من تغيير وسمى لعقيدته الدينية وما يترتب على ذلك من أعباء نفسية واجتماعية يمتد أثرها إلى غيره. لم يكن عبد الخالق المسيرى مسيحياً فى الرواية، ومن ثم تجنب الرواى الخوض فى «المشكلة - الظاهرة» والتفت بكامل أدواته إلى الإشكالية الفنية التى انفردت فيها منى المصرى بكونها المرأة المثقفة والمسيحية والوحيدة فى حياة صاحبنا الوحيد بدوره.

وإذا كنا قد تعرفنا على منى بغير اسمها مرتين، فقد كان ذلك لأنه يقرأ نفسه واسمه فيها. ولكنه فى المرة الثالثة أبان واستكان. فى الإبانة تقتزن منى بالخروج

الأخ «سعيدة بيضاء» كما كانت الأم فى شبابها حتى تتجسد المفارقة بين الأم المملدة على فراش المرض الأخير وما كانت عليه ذات يوم لم يعد من الممكن استعاضته. فى هذه اللحظة تنتقل إليه «تيار بارد من الاستسلام» (ص ١١٤). أما الأخ المسلم العائد من بلاد النفط فقد: «تكرر وأغلق أبواب روحه. كان سعيد أحد الفدائيين فى السويس. وكان الأب متطوعاً، كما كان شأنه مع أوراق عبد الخالق. ولكنهم حين دقوا الباب ذات فجر أخذ الأب ابنه فى حضنه. وما هو ذا الابن الذى كان يسأل أخاه الذى كان أيضاً «ألم تهدأ بعد؟» (ص ١١٩).

ويتمدد السؤال فيتخذ الصيغة ذاتها فى (تلك الرائحة): «لم لا تستقر، لم لا تتزوج قبل فوات الأوان؟» (ص ١٢٠). ولكن أحداً لا يستطيع أن يشاركه «فساده الخاص الكامن فى التخاع» (ص ١٢١) وهو الخوف الذى ينمو بصحبته دون أن يجد صيغة جواب مقنع. وهو الخوف المبطل به الجميع حتى حين يسأل أحدهم الآخر: «م تخاف». ربما كان طارق، ابن الأخ الشرعى، هو أيضاً ابن عبد الخالق. وإذا كان «تو» هو الرماد الذى تخلف عن نيران الأب دون أن يكرر أسطورة العنقاء، فإن طارق هو النيران التى اندلعت من الرماد، وماد الأب والعلم. كان الأخ المسلم لا يزال يسأل أخاه:

«ألا تريد أن تجد لك زوجة قبل أن تخرج على المعاش» (ص ١٢٧).

بينما كان طارق صاحب وجه مختلف:

«مع طارق راوده الإحساس كثيراً بأن الدائرة قد أغلقت. طارق يصعد الجبل، وهو يهبط، لكنهما يحترقان فى أرض واحدة» (ص ١٣١).

كان طارق هو السؤال. حيثذ خرج من البيت

الجبل. ملقاة بلا نظام. كان هناك شيء حقيقي قوى الوقع في ذلك الفراغ البدائي المنظم الذي تطل عليه المنضدة، فجلس يواجهه وقد أعطي ظهره لدمعات الناس في المكان (ص ٧٥).

يتكامل النحت من صخر الكلمات الوافدة لا محالة: «ليس أمامنا سوى أن نكون عمليين» (ص ٧٩). قالت منى واستكملت بصوتها الذي لم يعد يسمعه كأنه ليس صوتها: «كلنا نفوس. نفرقة» (ص ٨٠). ها نحن قد عدنا إلى غرق (تلك الرائحة) ولكن في سياق بل في سياق الموت للممكن والحلم المستحيل. كان الفرق المادي المحسوس في (تلك الرائحة) رمزاً، أما الفرق المعنوي المجرد في (زهر الليمون) فهو جسد الواقع وسلطته الخفية. وحين يردد للسيري دون أن نسمع صوته: «الليل مصباحي، ولدت في الليل، وأرى نفسي - في الليل أموت» (ص ٨١)، فإنه يستأنف الشعر دون قول الشعر طالما سقط في الليل وه كان ليلاً مطروداً، جافياً، جفت فيه المباحج والدموع» (ص ٨١)، ولم تعد تفلح حتى مباحج منى وسط الليل الزاحف. وبعد أن كان «مركز الكون والوجود» في أول الرواية أضحي يستمع لصوت الجحافل الهادرة في ظلمة صوتها: «يمكن أن تبقى هنا في الشقة إلى أن تنبر لك مكاناً» (ص ١٠٠). هذا النثر الخشن ليس سرّاً لحكاية مهاجرة إلى كندا، وإنما هو الجواب المؤجل عن السؤال المبكر، حين كان الثوابر ينطق الشعر:

«تساقطت كل الأزهار بلا ثمرة. الجسد العاري لا تستره في الشتاء الخرق. مدّ يده تحت الغطاء يلامسها بعد الفراغ من الحب فوجدها باردة تبكي قالت: نصفني معك، النصف الآخر سسر لا أدري أين ذهب» (ص ١١٥).

أما الآن فقد اكتمل النصفان بهجرة الزمان والمكان. لم تعد منى إلا حين تنبثق القرية النوبية في

من المعتقل، وأنه «في شوارع القاهرة» (ص ٢٣) عشر عليها وعثرت عليه، وأنها منى المصرية، منى فقط و«كم ردد اسمها في الليل لكي يغسل به أحزان روحه» (ص ٢٣)، وفي المرة الثانية يرد ذكر منى في سياق هجرة أنحبها إلى كندا، وهو الآن يتحدث مع الأب والأم فسوف يترك لهما شقته: «وأنا الآن صرت لك» (ص ٣٥). وفي المرة الرابعة، ونحن لم نكد ننهى ثلث الرواية تصبح منى المصرية «زوجته السابقة» (ص ٤٧). وكان الكاتب قد أراد في فعل الكتابة أن يلغى سلفاً أية «حكاية» من أدوات الاستطراد والتراكم غير المنقضية إلى فعل العزلة، إن كانت العزلة فعلاً. ليست هنا حكاية ذات امتداد، وليست هناك شمعة في ظلام الوحدة، إذ سرعان ما انطفأت. تغدو منى في بقية الرواية، وكأنها أخرى:

«في الشقة التي عاش فيها مع منى كان هناك توتر مخزون وقلق دائم (...) لم تكن تطيق أن يزورهم أحسد (...) السندباد كالإعصار إن بهذا يمته» (ص ٥٩).

هكذا تقول الصورة بحتناقضاتها إلى جوهر الشعر، منى أو السندباد عاصفة بل إعصار، يتحدث الرياح والأمواج والظلمات بمفرده، أي بمزيد من الوحدة التي تفرض على المسيري سجنًا جليداً غير مرئي القضبان، لذلك كان هناك توتر مخزون وقلق دائم. وحدة منى الداخلية العميقة اختيار، أما وحدة المسيري فهي اضطراب، وبين الاختيار والاضطرار أجادت الوحدة صنع شرنقتها. لذلك كانت الأيام العشرة الأولى بعد الزواج أيام «لها سلطان خاص على القلب والروح» (ص ٧١) حتى أن «اكتشاف أي اختلاف جليدي يعنى فرصة جديدة للقاء» (ص ٧٢). وهذا هو أكبر المساحات التي أتاحها النثر للشعر في تركيب العلاقة بين منى والمسيري. تقطع الشعرية ذاتها من قلب السرد المتواتر:

«رأى منضدة مميّدة تطل على الجرف المنحدر. أمامها الأحجار الكبيرة المقطوعة من

الحرك الأول للبنية الروائية التى نسجها الكاتب من ضغيرة شعرية التمس خيوطها فى الخيلة بين الحلس والمرئى والمخسوس.

وتنتقل الأحداث من هذا الطفل الذى تأث فى إحدى مراحل الإبانة، وتنتهى بموت الطفلة قبل أن تولد فى خاتمة مراحل الرمز. وبين البداية والنهاية فى رحلة المطاردة نبهر فى الزمن السائل دون الزمن المحدود المتماثل، ونكتشف طول الوقت أنها رحلة فى المكان الواحد متعدد التجليات. ليس الارتحال إذن بالحركة إلى الأمام أو إلى الخلف، وإنما بالحفر فى العمق والارتفاع والاتساع، فهى حركة «بناء».

لسنا بالتالى أمام تاريخ روائى، ولكننا فى «مكان» له تاريخ. وطالما أن الطفلة قد ماتت من قبل أن تولد؛ فلا تعاقب للمحطات، وإنما هو المكان الذى يصلح سجننا فى النهار وقبراً فى الليل، والمطاردة ليست رحلة من مكان إلى آخر، وإنما تتم داخل السجن - القبر وليس من الخارج إليه.

هذه بنية جمالية - دلالية فى وقت واحد تتمثل مستوى الحلم - الكابوس ومستوى الخيلة والالتباس على النحو الذى سبق أن عرفناه فى (الغرف الأخرى) لجبرا إبراهيم جبرا وفى (شطح المدينة) لجمال الغيطانى. فى كليهما يستحيل الزمان مكاناً خالصاً والأحداث أو الشخصيات التباساً خالصاً بين الحلم والكابوس.

ولكن محمود الوردانى يختلف مساره عنهما من زاويتين: الأولى أنه استلجج الخيلة من نقطة البداية، وهى الطفلة التى لم تولد بعد ولكنها تحيا طيلة الرواية حتى تموت فى آخرها. ولا يموت إلا من كان حياً، فالقارئ لا «يستيقظ» من نوم، ولم يدخله الكاتب أصلاً فى رحاب الأسطورة. والزوايا الثانية أنه قام بأنواع عدة من التضمين السردى والشعرى تداخلت فيها وقائع الذاكرة وتفصيل الخيلة فى جدل مضمرب بين الزمان المحتجب والمكان السافر.

الرعى الكامن، أو حين تتسلل من إحدى السهرات إلى الشرفة، يحدق فى عينيها قائلاً: «نحن بلا مستقبل» (ص ١٣٧) وصرت به لحظات حسب أن لها صفة الدوام» (ص ١٤٦).

لم تكن منى المصرى شخصية روائية مستقلة ذات سيادة، يمكن إدانتها أو الانحياز لها أو اتخاذ موقف الحياد منها. ولم تكن فكرة جسدها الكاتب فى امرأة ليقول من خلالها ما يريد. وإنما جاءت ملمحاً فى وجهه كالرعى المكبوت الذى يفصح عنه النص بلسان آخر إذا افترضنا - أو اقترحنا - أن عبد الخالق المسيرى جيل وليس فرداً، جيل العزلة من الداخل يعد الخروج بوصفه رد فعل مستقيم على الاتحاد فى الجماعة قبل الدخول. وهذا هو الثمن المدفوع للقمع والهزيمة فى سفر التكوين، الثمن المستحق السداد إلى نهاية العمر. والكاتب لم يخسر نمطاً أو فرداً من «الجيل» بل صنعه صنعا فى الكتابة. أى أن المسيرى فى (زهر الليمون) لا يمثل ولا يعبر عن، بل هو خلاصة الروح بعد حلف التفاصيل: الوجه الحقيقى فى الزحام الزائف. هكذا يعود إلى السورس بعد يوم طوله ربع قرن ليفلق المونولوج الدرامى أبواب الفانتازيا «وقد وضع يديه تحت رأسه، وعيناه مفتوحتان تحدقان فى السقف» (ص ١٥٦). ولكن طارق هو السؤال المعلق، حتى إذا كانت شجرة الليمون قد جفت، فإن صيغة البحث عن أفق، وقد اتخذت من المونولوج المعلق الدائرة، تبقى الأرق الذى يكوى جيلاً جديداً من مطاردة الرؤى وسط الظلام.

٦ -

«لم تكن زوجتى قد ولدت بعد، لكننى شمرت على نحو ما أن هذا الطفل الرائد على يسارى (...) هو طفلى».

بهذه البداية لرواية (رائحة البرتقال) يأخذك محمود الوردانى فى رحلة من الحلم إلى الكابوس. وهنا هو

الموت الربض في الحياة المنسوجة من خيوط السجن -
القبر حيث يصمات الجروح البنية على ظهر عزة
والجروح الوردية في جسم الطفلة. وإذا كانت عزة هي
الجسد الذي يحتويه براءة البرتقال والكحل الثقيل والقلم
المنفجر عن سنتين بارزتين، فالطفلة هي الروح المطرز
بعباد الشمس والطيور الزرقاء الفاردة أجنحتها. ويسلو
الثلاثة في لحظات نادرة كأقنانهم لجوهر واحد، لا حياة
لأى منهم دون الآخر، فهم شخصية واحدة مكتوبة في
إهاب ثلاثة أنساق: الوطن والإنسان والحرية.

تخلق هذه الدلالة في أسلوبين للسرد المتواتر،
أولهما عرفناه في رواية صنع الله إبراهيم الأولى (تلك
الرائحة) حين زواج بين الماضي القريب والحاضر
الراهن، واختص الذاكرة بحرف خاص بين أقواس. ولكن
الورداني لم يقم في روايته بالمزاوجة باستحضار الذاكرة،
وإنما ليقيم الجدل بين السرد والشعرية ويسقط نقطة
ضوء من الزمان على المكان ويستبين الرمز. أما الأسلوب
الثاني فقد عرفناه عن كافكا حين ألفى المسافة بين
التشبيه والمشبّه به فأصبح المسخ مسحاً والحشرة حشرة.
غير أن صاحب (رائحة البرتقال)، وهو يتابع المعجوز
والقردة التي تدميهم سياطه، لم يكتف بالغناء مسافة
التشبيه بل تجاوزها إلى صميم العلاقة بين السوط والدم.
وهي العلاقة الخفية بين المعجوز والقردة، وأيضاً بين
الفنلق الفاخر ومن تضمهم قاعة المؤتمرات من أشكال
وألوان وبشر.

وقد أسهمت المقطوعات الشعرية والورقة السحرية
في شحن السياق السردى بالوتر المصحوب بالدلالات،
ولكن الكاتب كان يشك أحياناً في ذكاء المتلقي
فيقتحم السرد - وليس التضمين - بما يخرج على
مستواه الشرى من وقائع وجزيئات وتفاصيل لها مكانها
بين أقواس الذاكرة أو في حروفها التميزية أو إخراجها
الخاص. أما الدمج بين الزمان الخارجى والمكان الداخلى
في سياق موحد، فقد جاء تكراراً لمستوى في التخييل

ولأنه لا شخصية روائية بلا زمان خارجي، فإن
الكاتب ينحت «شخصياته» من زمانها الداخلى. وهو
ليس شيئاً آخر غير المكان الملحن بخصائصه المميزة من
أصوات وروائح وأشكال وألوان. وهي شخصيات تتراءى
وتتماهى مع غيرها من دلالات المكان الذي هو ليس
شيئاً آخر غير السجن - القبر. وهو «مكان» بلا ملامح
كما يتراءى لنا من الصفات العامة المشتركة، كالأسوار
العالية والدهاليز والممرات أو الأنفاق المظلمة والروائح
الزكية أو التنتنة والألوان الزاهية أو الزاعقة. ومن ثم
فالشخصيات المنحوتة من هذا المكان متعدد التجليات لها
أسماء وليست لها أسماء تظهر وكأنها هي وتختفى
كأنها ليست هي. علامتها رائحة أو صوت أو لون العيون
أو الرسم المطرز على الثياب. وما ندعوه أحداثاً هو
كذلك، يقترون بحركة المطاردة المباشرة نحو السجن -
القبر عبر الدمددمات الغامضة وأصوات الرصاص والسيارات
والروائح المتساقطة المجنونة والأشجار الحجرية ومصانع
الأسمنت.

الراوى بضمير المتكلم لا اسم له ولا ملامح توجز
شكله ومحتواه، وإنما هو يرتبط بالطفلة ارتباطاً متعدد
الأطراف بالروح والجسد، البداية والنهاية. ويرتبط براءة
البرتقال - الحبيبة، الزوجة، عزة أو دون اسم - حتى
تختفى الرائحة أو تصيبه البرودة وهو على أبواب
النشوة. ويرتبط أيضاً بذلك المعجوز الذي يترقبه وامرأته
اللتين لا تفارقه على نحو من الأنحاء حتى يتمكن من
قتل المعجوز. ولكن البرودة تقتل البنت. وهنا هو محور
المأساة في هذه القصيدة الروائية الحزينة. لحظة الذروة هي
ذاتها لحظة الانكسار. والراوى هو الومضة اللامعة بين
دوار النشوة ودوار الهزيمة. ومضة جيل أعياء التعب حتى
الموت.

وهو لا يموت ولا تموت عزة ولا تموت الطفلة
التي لم تولد بعد طالما بقيت رائحة البرتقال على نحو ما،
وكذلك رائحة الشهلأ. ولكن محمود الورداني يجسد

انهزم مرات ومرات، سوف يعث الحرية من جديد، طالما بقيت رائحة البرتقال هنا أو هناك تشير إلى وجود «عزة» على نحو ما، وطالما بقي الراوي، فلسوف تولد الطفلة وفوق سريرها مفتاح الحياة وعلى ثيابها الطيور الزرقاء تفرد أجنحتها.

لقد بنى محمود الورداني (رائحة البرتقال) على هيئة سجن من الأسوار العالية والمطاردة الدموية. وفي هذا البناء قسّم لنا «السمع» الخارجى والموت الداخلى لأسطورة شعرية هامة، أو قل هي الفانتازيا التي تفتح الأزمنة على بعضها كأثنا في الزمان المطلق، وتفتح الأمكنة كأثنا في المكان المطلق. وحده الإنسان - الرواية «المثقف اليسارى ابن السبعينيات الذى استأنف الحكم فى قضية الخروج» - هو الذى يفضح الزمان ويكشف المكان. والمسيرى فى (زهر الليمون) لا يرى أحداً يتبعه، وهى اللغة الأخرى التى لا تنفى المطاردة، بل تؤكد لها بالنفى البصرى أو السمعى، فهى تبدأ من الداخل غير المرئى غير المسموع. وسرعان ما يتلبسه الشعور الذى عرفناه فى (تلك الرائحة): «أحسست أن هناك من هو روائى» (ص ٩).

و (رائحة البرتقال) ليست نفيًا للرائحة التنتنة فى رواية صنع الله، وإنما هى المقابل الروائى بعد أكثر من ربع قرن من «كتابة» الرواية الأولى. وإذا كان الزمان الخارجى قد انعكس احتجاجاً عن الرؤية فى (حكاية تو) وتكتف ملهسا فى (زهر الليمون)، فقد تحدد فى السبعينيات التى أطلت وجوها داخل فانتازيا (رائحة البرتقال). إذا كان علاء الديب لم يخطر إلى قتل الأب والانسلاخ عن الأم، فإن الورداني يخطو بنا خطوة أبعد، حين يصبح الرواية هو الأب الذى يحمل طفلاً «محاظاً بالكلاّب». ها هو قد أصبح أخيراً أباً، ولن يسأله أحد لم لا تستقر وتزوج. ولكنه «أب» من نوع خاص، ووليده أكثر تجريدًا وتركيباً من طارق فى (زهر الليمون). ولكنه فى جميع الأحوال معارضة فنية لحكاية تو، لأن تو

على حساب مستوى آخر. وكأن الضفيرة اللغوية قد أمسّت عدة ضفائر مرتبكة الإيقاع تنحو بالغموض الطيبعى نحواً مغايراً لوظيفته الأصلية فى تبادل السرد والرؤية الشعرية لمواقع الضوء والظل أو الصوت والصدى.

هذا على الرغم من أن محمود الورداني قد أنجز فى هذه الرواية تقدماً واضحاً فى اللغة الروائية قياساً إلى أعماله السابقة سواء بهذه الطاقة الشعرية فى شحن المفردات الطازجة بدلالات تعمق الاتصال بين الصوت وصاحبه، أو بهذه التراكيب المتنوعة بين موقف وآخر، وبين تجلٍ للمكان وتجلٍ مختلف. وقد أكسبه هذه اللغة الحية المتدفقة حيناً والسكونية الخابذة أحياناً قدرة على التقاط الخصوصيات الكامنة فى الشخصيات والأحداث والمواقف. ولكنه حين كان يستخدم هذه اللغة بنجاح فى مستوى الرؤية الشعرية - كما هو الحال فى الفندق الفاخر ودهاليزه المعتمة - لم يستطع إحراز النجاح نفسه فى استحضار الذاكرة. فى السوق أو فى المسلخ أو فى المقابر كان يصر التباين فى قلب المنسجم والأسود فى قلب الأبيض والرمادى فى مهرجان الألوان. أما فى العمل السياسى بزمانه الخارجى فلم يكن يرى سوى الأبيض والأسود دون تداخل أو تعقيد، وإنما فى تبسيط يختزل الإنسان والعالم إلى بلاغة المعادلات الرياضية. هنا القوة المطلقة أو الضعف المطلق، مما يتناقض مع رؤيته الأخرى لتجاور وتجاوز المتناقضات فى الخندق الواحد والفرد الواحد.

غير أن (رائحة البرتقال) اجتازت امتحاناً عسيراً فى التوفيق بين التخيل والوعى دون السقوط فى غواية التجريد أو التجسيم. ذلك أن الكاتب الذى احتفل بالمكان احتفالاً فائقاً قد أكسب العلاقة بين الروح والجسد أو بين الحرية والوطن حرارة إنسانية جعلت من الممكن أن يقتل العجوز حقاً، وأن تنمو الطفلة أيضاً. وهذا هو العمق العميق للمأساة. وأجبتها الآخر أن بقاء الوطن مهما اختفى مرات ومزمت، وبقاء الإنسان مهما

أحتمل فراقها» (ص ٤٥). ليست هذه هي الولادة الأولى، فقد سبقها الإجهاض بعد سبعة شهور (لا يزال رقم سبعة يتخذ مكانه الدلالي في سفر التكوين، والولادة الثانية بعد عامين كانت لطفل «مبتسر» لم يتمكن والده من رؤية عينيه. لذلك كان العمل في التنظيم الصغير بمثابة «خط الدفاع الأخير، لو فقدته فسوف ينهار كل شيء» (ص ٤٧).

يثبت الورداني من خلال فصل الكتابة والبحث عن رؤية وسط الظلام أمرين متناقضين: لم تعد الستينيات جيلا زمنيا، وإنما أمست مناخا وروحاً متظل مستمرة ما دلم «البحث» لم يصل إلى شاطئ الأمان، ومن ثم فما تلاها من أجيال زمنية هو جزء لا يتجزأ منها. ومن ناحية أخرى فإن أدوات البحث أو صيغ السؤال سوف تتعدد بما لا يسمح بتكوين «مدرسة»؛ فكل خبيرة جديدة تضيف من التفرد ما يتميز معه الحصول على ملامح فكرية وجمالية شاملة. نقطة الانطلاق واحدة، ولكن الدروب متعددة كما لم يحدث في أية «مدرسة» سابقة أو «جيل» سابق.

من هنا، فالورداني يختلف في تجميع مواد الفانتازيا وتشكيل مساحتها. ولعله من هذه الزاوية هو الوحيد الذي يكتب في سفر الخروج بلغة الفانتازيا من السطر الأول إلى السطر الأخير، باستثناء الوجوه التي تفارق الوعي لترسيم الحدود بين رحلة البحث والسؤال الوليد. هكذا يكرر: «ابتعدت الأصوات» و«لمة رائحة خائفة، والهبوط النائم الذي يرادف الخوف. هذا الإحساس الذي يقترون دوماً بالخروج إلى «الحرية» المحاصرة، فيستدعي أطول المشاهد على الإطلاق - قياماً إلى الروايات السابقة - عما كان يلور في المعتقل (ص ٥٦-٥٨). وتحول رائحة الشمر الأنثوي إلى ما يشبه التعويض المؤقت عن رائحة الثعالب المسيلة للنم أو الدموع. ولأن الهبوط ليس وصفاً بل بنية سردية يتراكم الوعي في القاع حتى يفرج عنه «انفجار ماء». هنا

وطارق على تناقضيهما وتناقض الرؤية للابن أو الامتداد قد استحالاً في (رائحة البرتقال) أباً جليداً يحمل ابناً جليداً أو ابنة جديدة في مهد الطفولة بلا ملامح والمطاردة تستهدفها أكثر مما تستهدف الأب. ليس هذا الطفل المهدد سوى الرؤيا الجنينية التي تبحث عن نفسها. وليست الفانتازيا الكابوسية إلا الظلام الشامل الذي يحيط بها ويطاردها من كل جانب. وكانت الرائحة - مرة أخرى - تندفع ملتاة والقوم جميعهم منشغلون بسلخ وتشقية الأجساد الملقة أمامهم في الضوء الباهر» (ص ٢٧). هكذا تتمصص الرائحة مدلولها الأثير. أما المرأة التي كانت أثني في (تلك الرائحة) وكانت صوتاً داخل الصوت في (زهر الليمون) فهي هنا كالجنية المسحورة التي تظهر وتختفي حسب علاقة الأب بالطفل في قدرته أو عجزه عن المقاومة. إنها الأم التي لم تلد بعد، وهو الأب الذي يحمل المولود بين ذراعيه، فكان لا بد من الاختفاء والظهور السحريين لمعالجة الإشكالية الفنية للرؤيا المحاصرة. ولا بد كذلك من ضفائر «التضمين» المختلف نوعياً عن التضمين الشعري المباشر في (تلك الرائحة)، فالأشعار أو التماثل والتمازج في (رائحة البرتقال) ليست موظفة سياسياً، وإنما هي أداة «شم الرائحة» سواء أكانت رائحة الشيء أم رائحة العرق من أثر المطاردة أم رائحة المكان أم رائحة الجسد، في كمال سلطته. هنا أيضاً دلالة العرق المرتبطة دوماً بالرائحة، فما إن يزهو الجسد بنشوة السلطة حتى:

«حلّ محلّ رغبتى العارضة إحساس طاع
بفقداني القدرة على مقاومة موجات البرودة
التي لا أدرى من أين نهاجمى. ولا بدلت
قطرات المطر في التسقوط خسارت قواي
وأدركت أن الماء لن يلبث أن يغمرنى»
(ص ٤١).

ولكنه ليس العجز الذي يربط بين الجسد والكتابة، وإنما هو المقاومة بين مدّ وجزر للإفلات من الطرفان: «لا أريد أن أفقدتها مرة أخرى، بل إنني لا أستطيع أن

وتظل هذه الفتنة برائحة البرتقال حتى تبدأ «الأشجار الحجرية» في الظهور، وهي التي دعاها حجازي أشجار الأسمنت (ص ٩١) «المتصلة فروعها دون أوراق» (ص ٩٢). ويستمر البرد ليصبح ثلجاً :

«تندحر أنت وتندحر هي وتندحر الآخرون
وتتبلل ملامحهم ولاملحك حتى أنك كثيراً
ما تكتشف اختلاط الأسماء عليك»
(ص ٩٦).

لذلك، كان لا بد من سؤالها عن «أسماء» حتى يتأكد من أنها هي وليست غيرها. أي أن الوجه لم يعد هو هو. لا وجهه ولا وجوه الآخرين. ولكن هناك وجهاً بلا ملامح هو الذي سيعيد للوجوه ملامحها، لا يهم إذا كان طفلاً أو طفلة. وحين يقتل المعجوز تعود الروائع المتضادة: رائحة الدم ورائحة المطر. ويتكرر الامتزاج والاختراق بين الرائحتين حتى يسلم نفسه للهواء والمطر، ويدعوها فردوس: «وفساء لذكرى أسمى الراحلة» (ص ١٠٥). سوف يعلمها هو الخائف: ألا تخاف، ولن يسمح لها بالموت. غير أن برودتها التي تضاعفت بين يديه أيقظت «الراحلة» التي كان يظن أنه تخلص منها. وتملكته أيضاً «الاحتهم» التي يجيد تمييزها. غير أن رائحة فردوس «لا يخطئها مطلقاً» (ص ١٠٦). لا يخطئ «الراحلة» التي دفعته أخيراً للإقرار: «لا مجال بعد الآن للاستسلام لأى وهم» (ص ١٠٨). غير أن الرائحة داهمته بالدوار بعد خمسة عشر عاماً كرائحة البرتقال التي هيّت فجأة، ثم غابت ثانية. كانت رائحة فردوس هي الأقوى تطلب موارثها التراب. الطفلة التي ماتت من قبل أن تولد. ولكن الحلم بها، حتى بموتها، يشق الصخر في بطن الجبل بحثاً عن جواب، عن طفل جديد لا يموت، وعن وجوه بلا ألقص، وعن كتابة تقوم بمعجزة القيامة من بين الأموات لوطن حياته في الحرية. حينذاك يكتمل سفر الخروج.

الانفجار قد يكون ضياع الطفل وقد يكون العثور عليه، وقد يكون إحدى محطات المطاردة. ودلالة «البردة» ثمرة دائية القطاف، خاصة في المهبوط إلى القاع. وإذا كان فتحي نور الدين في (زهر الليمون) قد تساءل كيف يسجن عبد الناصر من يحبونه، مثله هو الرجل الذي لا يفهم في السياسة، فقد استعاد السؤال قوامه في «رائحة البرتقال»: «اسمع يا حضرة الرائد.. أنا لا أظن أنك من الباحث، ما دمت تحب جمال عبد الناصر جلدًا» (ص ٧٠). كانت عزة معه، ولكن الرائد سيلمها إلى سجن آخر ولحظتها شعرت بالبردة (ص ٧١). ويظل البرد بدلالته السارية المفعول جنباً إلى جنب مع المهبوط والروائع المتضادة والغرق. حتى إن الرائحة المشتركة بين الجميع على اختلاف مستويات المعنى تصبح مفردة مركزية الدلالة في صفحة واحدة حيث تتكرر على هذا النحو: كان لمة رائحة - الرائحة المجنونة - الرائحة الملتاة - رائحة بول تجمع في بحيرات صغيرة بالقرب من الأركان (ص ٨٠). وكان قد افتتح الهبوط إلى الجب: «حاصرتني الرائحة ودمعت عيناى» (ص ٧٩). غير أن انفجاراً آخر سرعان ما يستدعي رائحة البرتقال بتوقعاتها:

«ثم انتبه كلانا: إنها رائحة البرتقال»، «أريج البرتقال ما يزال يتضرع بالرغم من الضجيج»، «هاجمتني رائحة البرتقال وجعلت أبصّ حولي واحتضن البنت حتى جذبتني العيون الوسيعة والجهة المنورة هناك ثم الرقة الخمرية الطويلة» (ص ٨٤) - ثم - «هزرت البنت وقلت لنفسى إن رائحة البرتقال أحلى وأبهج الروائح»، «عشوري عليك أنا الذي كنت قد فقدت الأمل تماماً يجعلنى أصبح وأزيت بأن رائحة البرتقال أحلى الروائح»، «وأن جسمها الطائر داخل فستانها السابغ يبعث داخلي تلك اللفهة المختلطة بالخوف، وذلك الإحساس المقترن برائحة البرتقال» (ص ٨٥).

الرواية المصرية بعد الستينيات

ناليوريا كيربيتشكو

اعترف الأدباء والنقاد المصريون جميعاً بالمكانة الخاصة لمرحلة الستينيات في تاريخ الأدب المصري المعاصر . ولم تنته بعد حتى الآن المناقشات حول « الحساسية الجديدة » بوصفها سمة مميزة لجيل الستينيات ، وهي المناقشة التي بدأتها مقدمة إدوار الخراط لكتابه « مختارات القصة القصيرة في السبعينيات » (سنة ١٩٨٢) . وقد أدل معظم الكتاب والنقاد بدلوهم في هذا النقاش ، وعبروا عن آرائهم بصدد المسائل التي طرحها الخراط على بساط البحث . وينبغي أن يشار إلى أن مصطلح « الحساسية الجديدة » نفسه ومدى انطباقه على إنتاج الجيل الأدبي المعين قد أثار الاعتراض . وقد رفض البعض أصلاً أطروحة الخراط للقضية باعتبارها « غير تاريخية » اعتماداً على كون الجلفة في الحساسية من خواص كل نتاج فني حقيقي وأصيل أيأ كان العصر الذي أنتج فيه . ولكن الخراط قصد أمراً آخر هو أن التغير في الحساسية ظهر مع فرق صغير في الزمن في أعمال العديد من الفنانين المصريين .

والإيديولوجي ، ومهما كانت علاقته بالتغير الاجتماعي والوعي بهذا التغير - ليس مشروطاً لا بهذا التراث ولا بهذا التغير ، ومن الممكن أن يكون طرفة في المزاج الإبداعي لحقبة من الزمن ، وتطوراً داخلياً في فلك عملية الإبداع الفني نفسه ، بقوانينها الداخلية الخاصة » (٦ ، ص ٥) .

ونفهم أن الخلاف الأساسي بين الخراط ومعظم أطراف المناقشة الآخرين ينحصر في كون الخراط لا يقدّر - حتى التقدير - دور العوامل التاريخية والاجتماعية وتأثيرها على العملية الأدبية . إذ يكتب : « إن ظهور ورسوخ حساسية جديدة في الفن - مهما كانت له أصوله في التراث الثقافي الأدبي

العسكري بشكله القديم لتبدأ دوائر للتفوق في الشرق والغرب تستقطب دول العالم لتشرعها قسراً في أغلب الأحوال في دوائر فلكها الفكري والاقتصادي والثقافي وبالتالي الحضارى . . . وهو ما لم يكن على هذه الصورة قبل الستينيات . . . والدوائر السابقة كانت أكثر تعدداً . ونتيجة لهذا التغير المركزى في أهواء العالم وتبعياته لم تعد « عقائده » تطلق أحداً » .

لم تذكر في صيغة حلمى بدير جميع الأسباب وترك عدد كبير من أهم الحلقات الرابطة بين السبب المذكور وعاقبته ، ورغم ذلك يبدو أنه صائباً تؤكده حقائق أدبية عديدة ، منها أن سلب الابدولوجيا من الأدب المصرى من حيث فقدانه اليقين والاهتمام بالأفكار المعروفة و « الصيغ الجاهزة » تجمل بشكل محسوس وملحوظ منذ أوائل الستينيات . وإذا كان بطل رواية نجيب محفوظ (السمان والحريف) (سنة ١٩٦٢) عيسى الدباغ لا يزال يواصل بحثه عن الفكرة التى يمكن أن يكرس لحلمتها عمره ، فإن الشخصيات فى أقاصيص ومسرحيات يوسف إدريس من الفترة ذاتها بعد بأسهم من إيجاد فكرة كهذه وقنوطهم من إمكانية البناء العادل للمجتمع انتهى بهم الأراما إلى الجنون أو الانتحار وإما إلى قتل الأب . أما أسباب الأزمة الروحية والإبداعية التى عاناها البطل مجهول الاسم لرواية (تلك الرائحة) (سنة ١٩٦٦) لصنع الله إبراهيم - وهى أول رواية مصرية من « الموجة الجديدة » - فإنها مرتبطة على حد سواء بالوضع السياسى فى مصر نفسها وانحسار القيم الإبدولوجية السابقة (ويتضمن نص الرواية العديد من الأوهام بصدد التمسك الناتج عن تقليد الفرد وعبادة الشخصية وبخاصة ستالين) .

بدأ جيل الستينيات الفنى دربه فى الأدب فى حالة « الاضطراب » الإبدولوجى متخذاً ، حسب تعبير غالى شكرى المعروف ، موقفاً بين « نعم » و « لا » تجاه نظام الرئيس جمال عبد الناصر (انظر ٧) ، وهو حجة أملة فى القيم الفكرية الفنية للواقعية التى كانت تتميز بسمة التحليل الاجتماعى ، وهو الانحياز الأساسى فى أدب الخمسينيات ، يسمى لإنجاز مهام التجديد الجلىرى للأشكال القصصية متجهاً من أجل

غير أن معظم المشاركين فى المناقشة يتمسكون برأى آخر ، ويرون صلة مباشرة بين بزوغ الحساسية الجديدة فى الأدب المصرى وتغير الوضع السياسى والإبدولوجى والثقافى والاقتصادى لا فى مصر وحدها وإنما أيضاً على النطاق العالمى العام . وترتبط التغيرات فى وعى أغلبية الأدباء لا بالجيل وإنما بالزمن وقد طرأت هذه التغيرات بالفعل ، لايفته أو على حين غرة ، وإنما تراكت تدريجياً واكتشفت علاماتها الأولى منذ أواخر الأربعينيات فى أقاصيص إدوار الخراط نفسه ، وظهرت لدى بعض الكتاب فى الخمسينيات ، ولدى الأغلبية الساحقة منهم فى الستينيات ، وتجلت بوضوح خاص فى إبداع المؤلفين الشبان . إن جميع الأدباء المصريين الذين أسهموا فى النقاش حول هذا الموضوع متفقون على وجود فارق كبير بين الأدب قبل الستينيات وبعدها . وينظرون جميعاً إلى الستينيات باعتبارها مرحلة فاصلة . يقول إبراهيم أصلان الذى ينتمى هو نفسه إلى جيل الستينيات ، « ما يجب على أن أقوله بخصوص الستينيات إنها كانت علامة فارقة ، وما كتب فى تلك الفترة (الستينيات) لم يكن ممكناً أن يكتب قبلها أو بعدها » (٢ ، ص ٢٣) . وتتناول مقالة ضافية بقلم صبرى حافظ قضية « الحساسية الجديدة » بصورة شمولية ، من حيث الجانبين النظرى والتطبيقي ، ترصد أسباب نشوئها وجوهرها (انظر ٥) وهو يبين ضمناً أن تغير إدراك الكتاب للعالم الخارجى المحيط بهم قد استدعته التغيرات الجذرية لطرف الحياة الاجتماعية التى شملت كافة جوانب الوجود ، واستدعت التغير الحاد فى الوعى وإعادة النظر فى جميع قيم الترجمة والتصور نفسه للواقع الراهن .

وعلى الرغم من طابع الاكتمال فى حجج صبرى حافظ تنوه أيضاً برأى مؤلف الدراسة المطولة عن الرواية الجديدة فى مصر حلمى بدير . وهو يؤكد أن أعوام الستينيات « عقد فريد بين عقود القرن العشرين على المستويين المحلى والعالمى ، فهو العصر الفاصل بين مرحلتين تاريخيتين على المستويين المحلى والعالمى . . . تغيرت فيه موازين القوى بين قوى العالم ، وتغيرت سياسات متعددة . . . وتحركت فيه مكامل ثورات سياسية وفكرية فى أرجاء العالم جميعاً فى الشرق والغرب ، فى أمريكا اللاتينية وآسيا وأفريقيا . . . وانحصر المد الاستعماري

الاقتراب من مفهوم عكس الحياة الباهرة في أشكال الحياة نفسها له حلوله ، فإن التجارب في نثر الستينيات أيضاً رسمت الحدود كذلك لإمكانات استخدام الكلمات والحوار المكتوب مع الخضوع للقواعد اللغوية في إصافة خلق حالات الفرد النفسية المضطربة وغير المجزأة .

ومن اصطفاية (eclectisme) تجريب الستينيات تنبع جميع النزعات التي اكتسبت فيها بعد التعبير الأكثر تنظيماً ودقة . أما المؤلفون الذين بدأوا في تلك الأعوام ومثلوا « الموجة الجديدة » في الأدب ، مثل صنع الله إبراهيم ، وإبراهيم أصلان ، وجمال الغيطاني ، ورياء طاهر ، وعبد الحكيم قاسم ، ويوسف القعيد ، ومحمد البساطي وغيرهم ، فلهم احتلوا في الثمانينيات علماً مرموقاً بلا ريب في الأدب المصري ، كما احتلوا مكاناً ملحوظاً بجلاء في الأدب العربي كله .

ولهذا ليس من المتيسر أن نوافق على رأي أولئك النقاد الذين يرون سبب التغيرات الجذرية في توجهات الأدب المصري بالدرجة الرئيسية إلى هزيمة عام ١٩٦٧ . ومن البديهي أن هذه الهزيمة ووفاته عبد الناصر وسياسة « الانفتاح » كان لها أثرها الجدي والكبير على الوعي الذاتي للأدب وموضوعاته . وليس عيباً أن أكبر ظاهرة ملحوظة في السبعينيات كانت روايات مثل « الزيف بركات » لجمال الغيطاني و « نجمة أغسطس » لصنع الله إبراهيم وهي بمثابة استعراض وإجمال لتأثير هزيمة ومرحلة الرئيس عبد الناصر . ولقد أجاز مؤلفوها ، ملتجئين إلى الماضي القريب ومتغلبين على عدودية تجربتهم الشخصية ، المهمة غير البسيطة لتركيبة التقبل للذات للواقع الراهن لدى المؤلف القصص مع تقييمه التاريخي الموضوعي . كما استرعى في النصف الثاني من عقد السبعينيات تيار انتقادي ساخر في هيئة الروايات الهجائية مثل « وقائع حارة الزعفران » لجمال الغيطاني و « اللبنة » لصنع الله إبراهيم و « يحدث في مصر الآن » لمحمد يوسف القعيد و « من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ » لمحمد مستجاب . هذه الروايات مسلاي بالإشارات التي تثير في تصور القارئ طواهر محددة تماماً للحياة الاجتماعية السياسية في مصر إن لم يكن فيها وحدها .

تحقيق هذا الغرض إلى خيرة نزعة التجديد الأوربية الكلاسيكية لدى جويس وكافكا ووجودية سارتر وكامو والسريالية وإبداع فوكز ومنحنى ، وإلى « الرواية الجديدة » الفرنسية ومسرح العبث (لا معةول) .

غلت « الموجة الجديدة » التي عمت جميع الآداب في بلدان الشرق نقطة الانطلاق ، وذلك لتجاوبها النشط مع الأدب العالمي للقرن العشرين . تغير فهم المبدعين نفسه للأدب . وفي الخمسينيات لم يكن الشك قد طال بعد الفكرة الموروثة من عصر التنوير عن الدور الاجتماعي الفعال للأدب وما ينجم عن هذه الوظيفة من الانعكاس الموضوعي للتناقضات والمنازعات الاجتماعية . وقد دار الجدال الرئيس بين أنصار « الأدب الهادف » ومعارضيه .

انطلق مؤلفو « الموجة الجديدة » من مهمة التعبير عن « الأنا » الداخلية للفنان الذي يخلق نموذج العالم وفقاً لرؤيته الفردية . وفي منظومة الأنواع الفنية للنثر ثمة ميل واضح إلى جهة فن القصة القصيرة الذي غدا المجال الأساسي للتجريب الأدبي ، ولا تضم قائمة عناوين الرواية المصرية في الستينيات سوى بضع عشرات من الأسماء (٣) ، ص ٣٩٠) . وتتغير كذلك على نحو ملحوظ مواصفات الرواية . وهي تقلص كثيراً من حيث الحجم وتعتمد على رسم للوحة العامة (البانزراما) والروح الحماسية والملحمية مما كان مألوفاً في الرواية الاجتماعية أثناء الخمسينيات ، متجهة إلى التحليل النفسي والعرض الداخلي . وتغدو التجربة الفردية الشخصية الحياتية للمؤلف القصص نقطة الانطلاق للتعبير سواء عن العالم الداخلي للفرد المتقطع والمتعثر والممزول عن النمط الحياتي المعتاد ، أو العالم المكتشف المتخيل والمفزع بعدائه و انغلاقه ، واضمح فيا بعد أن تراكيب النوع الفني والوسائل التعبيرية التقنية التي وجدتها « الرواية الجديدة » كانت لازمة لبلاد التعبير عن المستوى الجديد الأكثر تعقيداً لوعي المجتمع والفرد . وإذا كانت التجربة التي اكتسبها نثر الخمسينيات الواقعي - الذي ابتدئ بمجدد محاكاة الحياة ومشاكله الواقعي واكتسب بعض الطرائق من الواقعية الجديدة (New Realism) الإيطالية المعاصرة له - قد بينت أن

الصحافة المصرية بصدد الوضع الأدبي الاجتماعي في الثمانينيات ، لتبين أن الرأي السائد هو أن « الوقت الحاضر ينظر إلى الكاتب بعين العداة » . لقد أخذ الكتاب وبالأخص الشبان يجأرون بالشكوى من غياب القراء ومن كونهم يحسون بالعزلة لا عن المجتمع فحسب وإنما عن بعضهم البعض كذلك ، وأنهم لم يعودوا يفقهون لماذا يكتبون ولكن ، وأن الصلة الدبلكتيكية ما بين الفنان ومخطه قد انقضت عراها . ويردون سبب ذلك وسره إلى « سيادة المفاهيم الاستهلاكية في الثقافة المصرية » منذ فترة السبعينيات ، بعد تعثر المشروع القومي وغياب دور مؤثر طليعى للمثقف « (٢ ، ص ٤١) .

وقد ذهب العديد من الأدباء الذين أجابوا عن أسئلة مجلة « الثقافة الجديدة » (عدد نوفمبر ١٩٨٦) بطريقة أو بأخرى إلى أن الفن قد « تحول إلى (سلعة) لا بد وأن تنفق دائماً مع متطلبات (الزبون) الذي تغير هو الآخر خلال السبعينيات ليصبح طفيل الدخل والفكر » . وإن هذا الفن على حد قول الناقد « حسن عطية » يطرح رؤية فكرية قوامها أن العالم قائم على محور واحد هو الفرد يدور حوله ومن أجله « (٢ ، ص ١٥) . ويرى أبو العلا سلامونى الخلاف المساموى للعهد الحديث في « افتقاد التوازن بين جموع الذات الفردية من جانب وطموح القضية الجمعية من جانب آخر » (٢ ، ص ٢٨) .

وفضلاً عن هذا يرى الشاعر والناقد محمد كشيك ، الذي يعبر عن مواقف الأدباء الذين ابتدأوا بالنشر في السبعينيات ، أن أدب السبعينيات قد بزغ « وسط الحلقة المعتمدة ليؤكد : أنه برغم كل هشيم الاحتراق والضياع ، فهناك أشياء لم تستسلم ولم تفقد نضارتها وقدرتها على المجابهة بعد . وفي صلاصة المحاربين الشرفاء تقدم صف من المبدعين الذين - رغم الظروف كلها - استمروا في تقديم كتاباتهم الرائعة يعبرون فيها عن مجموعة الرؤى الجديدة والتي لم تخلف أبداً عن متابعة حركة الواقع وجدله وتناقضاته » (٢ ، ص ٨ - ٩) .

وجدير بالتنويه أن الحجم العام لكتاج الأدبي يتزايد باطراد من عام لعام . وعلى مدى السبعينيات صدرت في مصر والبلدان العربية الأخرى أكثر من ثلاثمائة رواية لمؤلفين

وقد نضجت منذ الستينيات أطروحة جمالية الأدب (الاستطيقية) الأساسية باعتبارها التجديد المستمر المتواصل أو على وجه التدقيق المحاولات غير المنقطعة في سبيل خلق النموذج الاستطيقى من شكل فريد وجديد . وقد أثمرت هذه الأطروحة من حيث المبدأ التخل عن الالتزام العقائدى (الإيديولوجى) وعن اتباع أى اتجاه أدبي بعينه ، ونقلت الثبرة إلى الأساس الفردى لدى المؤلف في تناجه مما شدد وقوى إلى حد كبير دور التجربة الحياتية والفنية الشخصية في رؤية العالم بالنسبة للمؤلف ، وكذلك في انتقائه الأساليب والوسائل لتجسيده الاستطيقى . ويدعى أن التخل التام عن الالتزام وعن الاعتماد على التقاليد - أية تقاليد كانت - متعذر ، لأن الفنان في حالة خلق الأشكال الجديدة في الأنواع الأدبية والرد القصصى ينتج لا عمالة نحو نماذج ما قادمة . وعند نظرنا من هذه الزاوية إلى هذه الروايات المشار إليها أعلاه نرى أنها جميعاً تندرج أسلوبياً تحت أنواع أدبية خارجة عن فن الرواية . فرواية (الزينى بركات) تدخل في باب السيرة الإخبارية التاريخية العربية في القرون الوسطى . ورواية (نجمة أغسطس) أشبه ما تكون بالتحقيق الصحفى (الريبورتاج) . وروايات (وقائع حارة الزعفرانى) و (اللجنه) و (يحدث في مصر الآن) مكتوبة في شكل ملف سجل أى أضياب كأنها تحتوى وثائق (رسمية) (في واقع الحال مختلفة) وأعتبراً من الجرائد . أما رواية (من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ) فقد حورت في أسلوب بحث علمى مكتوب بجذبة زائفة . ويتم التوصل إلى تحقيق التأثير الساخر فى الفاعلية في هذه الروايات عن طريق وسائل الرسم الكاريكاتورى ، والتشويه الخيالى المغالى والعبث الجلى ق ليراد الوقائع ، والأحداث الجارية والموصوفة فيها ، والخلط المبالغ فيه لمضامين الوثائق المزعومة ، أو على العكس عن طريق قوة الفضح الكاشفة عن المكنون الحقيقى للأحداث الدافعة والمحركة لدواعى التصرفات الصادرة عن شخص من الروايات .

بدأت أعوام الثمانينيات بحادث « الاغتيال على المنصة » الذى أنهى عقد السبعينيات للمصرم ، والذي يمكن وصفه من وجهة نظر الاتجاهات الغالبة في الأدب بأنه عقد الانتقاد المر والسخرية . ولو أجمنا أقوال وآراء الكتاب المنشورة في

يمتحن تذليلها بالنسبة لأديب الأقاليم والعقبات التي ينبغي عليه اجتيازها في سعيه لنشر كتبه .

وفي إطار هذا المقال لا تتوفر لنا إمكانيات إجراء تحليل جاد إلى حد ما لإبداع عدد كبير من الكتاب المصريين في موضوع الشكل الذي يتجسد فيه موقفهم حيال العالم المعاصر المعبر عنه في أقوالهم المنشورة في الصحافة والتي لنا إليها أنفأ . ولهذا تقتصر في تقييمنا للأدب المصري في الثمانينيات على دائرة المؤلفين الذين تابع تعاقب إبداعهم منذ أمد بعيد ، ويوسعنا مقارنة مؤلفاتهم المكتوبة في أعوام شتى .

ويرغم أن الثمانينيات تمثل دون ريب مستوى جديداً لنضج النثر الفني ، إلا أنها تفتقد سمة السطوع التجريبي التي ميزت الستينيات ، حيث التهمك اللاذع والسفرية . كما أنها تفتقد ما كانت تمتلكه الستينيات من جدوة وحدانية وتجريب استيطقي . أما التجديد في الأشكال والهياكل الأدبية فيتم قبوله في هذه الفترة - الثمانينيات - بوصفه استمراراً لما أنتج من قبل . وكما كان الشأن في السبعينيات كانت معظم الروايات الصادرة والمنشورة عبارة عن « مركبات » جمعت فيها عناصر وأصناف أنواع أدبية مختلفة ، ومنها ما لا يتنى إلى نوع الروايات الفنية . ومن ذلك « بيروت .. بيروت » (١٩٨٨) لصنع الله إبراهيم التي جمعت شأن مؤلفاته السابقة سمعت السيرة الذاتية في السرد القصصي والريورتلج الصحفي والدراسة السياسية . وبغية التعمق في إدراك الأسباب والقوى المحركة للأزمة البنائية يتجه المؤلف إلى أبحاث المعاصرين في باب الدراسات السياسية والوثائق السينمائية والفوتوغرافية ومنشورات الصحافة التي يتناولها في نص الرواية مقتبساً منها وواصفاً إيها . الذي يجعل من هذا الكتاب رواية أو شبيهاً بالرواية بالذات . القسم الخاص بالسيرة الذاتية والذي كان مدعواً - دون أن يورد بالرة وقائع حقيقية من سيرة المؤلف - إلى التعبير - وبالطريقة التي تثير الانفعال الشديد في نفس القارئ - عن موقفه الشخصي حيال ما يجري في لبنان .

• رواية (أمام العرش) (سنة ١٩٨٣) لنجيب محفوظ أشبه ما تكون من حيث تأليفها بالمسرحية منها بالرواية . وقد جدد محفوظ نفسه هذا النوع الأدبي بأنه « حوارية » .

مصريين (٤ ، ص ٣٢٠ - ٣٢٨) . وتبين الإحصاءات كذلك النمو المطلق لعدد الكتاب والقراء على حد سواء في العالم العربي (انظر ٨)

ويفسر هذا « الانحسار » القرائي الذي يتحسسه الأديباء برده إلى الانخفاض الكبير في عدد القراء بالنسبة إلى المجموع الكلي للسكان المتعلمين ، كما يرجع بالطبع إلى المنافسة الغلبة من جانب الفن الجماهيري كالسينما والإذاعة والتلفزيون والكاسيتات والمجلات واسعة الانتشار . وطبقاً لملاحظات النقد والنقاد لا يطالع الجمهور القارئ في مصر غالباً الكتب بل الصحافة الدورية ، ولهذا لا تقع في مجال رؤيته ، عدا المؤلفات الروائية المكتوبة في الأفلام السينمائية ، إلا تلك المسلسلات المنشورة . وتذكر عناوين هذه المؤلفات ذاتها ضمن استفتاءات القراء في عداد أحسن كتب العام .

ويقدم الوعي الاستيطقي الأديباء الجادين إلى مقاومة الإسهام المخفل في تكريس الثقافة الجماهيرية التجارية ، إلا أن هذا الأمر ذاته يضع أعمالهم في عداد « النخبوية » ويسلبها ويسلبهم عموم القراء . وفي الوقت عينه تحمل المصائب المادية العديد من الكتاب الموهوبين على البحث عن مصدر للرزق في تأليف المسلسلات الرائجة والسيناريوهات للسينما التجارية . ولقد حالف التوفيق العديد من كتاب « السبعينيات » في الحصول حتى الوقت الحاضر على الشهرة الثابتة . ولكن هذا الصيت الذائع غالباً ما يكون محصوراً ضمن دائرة ضيقة تضم الكتاب والنقاد أنفسهم ، وإن كانت هذه الدائرة ، والحق يقال ، أصبحت بالقياس إلى أعوام الستينيات أوسع بكثير . وفضلاً عن المركزين التقليديين للحياة الثقافية وهما « العاصمتان » القاهرة والإسكندرية ، تبزج مراكز جديدة بالدرجة الأولى في المدن الجامعية المنيا والمنصورة وأسيوط وسوها حيث يتركز عدد وفير من أفراد الفئة المتلفة . اجتمع في المؤتمر الأول لكتاب المحافظات المصرية الذي انعقد بالمتيا عام ١٩٨٤ أكثر من مائتي مندوب ، وأكد الواقع أن الحركة الأدبية في المحافظات قد استجمعت قواها وتحولت إلى جزء لا يتجزأ من العملية الأدبية المصرية العامة (رغم كافة المصاعب التي

وقد مهد له في أقاصيصه خلال فترة السبعينيات . وفي حقيقة الأمر يعرب نقاش الآلهة والفراغة والشخصيات السياسية عن فهم الكاتب نفسه لتاريخ مصر السياسي المعاصر ونظرة الذاتية إلى الأمور .

ورواية إدوار الخراط (الزمن الآخر) (سنة ١٩٨٥) مكتوبة أيضاً في جزئها الأكبر على هيئة محاورات (مع استخدام العبارات : قال وقالت) بين بطلها المركزيين رامة وميخائيل . وهذا الحوار التواصل بلا نهاية ، طيلة العصر ، يمتد إما في البقطة وإما في الوعي الباطني لميخائيل ، وهو البطل الذي يمسد في نفسه ذاتاً أخرى « alter ego » للمؤلف ، ويقرر لنفسه بشكل معذب للغزى وجوده (أو انعدامه) بوصفه مثقفاً مصرياً ينظر في اغترابه في هذه الصفة باعتباره ظاهرة على الاغتراب الحياتي العام لكل فرد . ومن ناحية الرؤية الفلسفية والسياسية والاسلوب وكذلك الشخصوس ، تعد رواية (الزمن الآخر) على أية حال اكتمالاً للتجربة التي بدأها إدوار الخراط في روايته الأولى (رامة والنتين) (سنة ١٩٧٨) .

ويستخدم محمد يوسف القعيد في روايته الثلاثية (شكوى المصري القصص) (١٩٨١ - ١٩٨٦) شكل « الرواية في الرواية » . ويلاحظ المؤلف الراوي في الوقت نفسه ما يجري في الواقع الراهن كيف تعرض الأسرة التي بلغت بها الحاجة درجة القنوط واليأس التام نفسها للبيع في أحد ميادين القاهرة . ويكتب الراوية في هذا الموضوع مفكراً في الشكل الذي يعرض الرواية فيه . إن محمد يوسف القعيد هو أقرب الكتاب المصريين إلى تقاليد وروح الرواية الاجتماعية للمحمية للخمسينيات . وإذا دلت تجربته الفنية ويحه عن الأشكال الروائية الجديدة والطريقة على شيء ، فإنها تدل على علم إمكان أي كاتب كان أن يقاوم التيار العام في الأدب .

أما (كتاب التجليات) (١٩٨٣ - ١٩٨٧) بقلم جمال الغيطاني فإنه أشبه ما يكون بالمزيج الضخم لثقى أشكال السرد القصص من الأنواع الأدبية المختلفة - ملاحظات السيرة الذاتية والذكريات والتأملات والتساؤلات والبرؤى

وجمال الغيطاني الذي يتناول بالدرس الجاد الآثار الأدبية العربية القروسطية ينوع دوماً الشكل التوليقي الأسلوب لروايته متقياً « نموذجاً » له ، فمرة يتقن الأخبار التاريخية وأخرى الرسالة الصوفية أو الرسالة الإخوانية (رسالة في الصبابة والوجد) (سنة ١٩٨٧) أو وصف الأرض التاريخي الجغرافي (خطط الغيطاني) (سنة ١٩٨١) . ويتقن جمال الغيطاني - وهو الأسلوب المحنك - التوصل إلى جعل رواياته تحلف انطباعات بأنها تجمع في الوقت نفسه ما بين التقليدية والحديثة . ويسبق التلون القروسطي عليها عناصر مميزة ومعقدة للشكل والمفردات والعبارات . أما المصري فيها فهو ليس المحتوى وحده ، بل أيضاً لغة السرد التي تكشف بحري التفكير لدى المؤلف المعاصر لنا ، وذلك رغم الأساليب المستخدمة .

وتتضح الأسلية أيضاً في رواية خيري شلبي (الشطار) (سنة ١٩٨٥) المكتوبة في محاكاة لسيرة المكارين والمتحليين العربية ومرد للغامرات . وهو ما ألف خلال القرون الوسطى غالباً في المدن وعكس الروح والأخلاق لدى فئات التجار والصناع وأزياب الحرف وبسطاء الناس من أهل المدن . وكان مياغناً ومهماً من حيث المبدأ بالنسبة لفكرة المؤلف أن دور الراوي في الرواية خص به كلب وهو حيوان محترق في الوسط

والرحم . ومن بالغ الصعوبة - ولكن من الممكن على أية حال - أن يقتصر القارئ في (حديث الصباح والمساء) تشابهاً بعبداً مع النوع الأدبي للملحمة العائلية في (الثلاثية) ، وتلعب الأمة المصرية (القومية) هنا دور العائلة .

ومع كل الأصالة والتنوع الطريف في التراكيب الروائية ، فلا يمكن أن تعد جليلة مطلقاً ، وإنما تقام على أساس من الدرس المهادن من قبل مؤلفي الروايات خبيرة الأدب الوطني والعالي ، وعن طريق « إعادة البناء » وتكييف الأمور الواقعية ومشاكل الحياة الوطنية المعاصرة لنماذج الأنواع الأدبية ولأنماط السرد القصصي التي اتبعت في وقت ما سابقاً أو تم إيجاده من قبل البعض . ولهذا فإن الانعكاس المباشر للواقع الراهن المكتنف والوصف المباشر لواقعياته يتضاهان مع الأسلوبية ومع إعادة رسم لوحة الحياة كما لو كان ذلك عبر منظار قص مغاير فني أو علمي أو وثائقي ، بما يتلاءم مع ذلك النص من المقدرات والأسلوب والعبارة . وهذا يخلق الانطباع بأن الكلمة المستعملة من كلمة « قاموسية » بمعنى أنها تأتي لا من الحياة نفسها ، وإنما تصطف مع كلمة أخرى مكتوبة .

وأحياناً يقتد النص الوسطي (الما بين بين) بما كان المؤلف نفسه قد كتب سابقاً ، كما حصل مثلاً في رواية (أمام العرش) لنجيب محفوظ ، هو النموذج للحتلى . فإنه حين أحال على « حكمة التاريخ » حكام مصر القديمة كان يعتمد أسلوبياً وفي موصفات الشخصيات على نصوص رواياته « الفرعونية » الأولى . أما حين تمس للنقاش الدائرة في قاعة العرش الشخصيات السياسية المصرية للقرن العشرين وصورها التاريخي فإنها تدور بلغة الصحافة المصرية .

ووصف جمال الغيطاني في (خطط الغيطان) أقسام هيئة التحرير الصحفية من المبني والممرات ومكاتب المحررين لجريدة قاهرية يومية كبرى ، مستخدماً مقدرات من الميريزي وعل مبارك . ويتحول السرد القصصي تدريجياً إلى المجاز الاستعاري لتاريخ مصر في الخمسينيات - السبعينيات ووصف « عجائبا وغرائبها » ، ويكتسب ما هو موصوف في الرواية من الشوارع والحوازي والأسوار والميادين والخلاء - فضلاً عن المقاييس المسافية ، كذلك المقاييس الزمنية والسياسية - دالة

الإسلامي ، مع أن المجتمع الذي تدور فيه أحداث الحكاية لا يمكن وصفه بأنه محترم ، فهو وسط المضاربين وتجار السوق السوداء والمتاجرين بالمخدرات اللذين يجنون الملايين « من الهواة » .

وتتخذ وجهة نظر الكلب صاحب النظرات الفلسفية إلى الأمور بالذات في هذه الرواية مقياساً للإنسانية البشرية في تقييم أبطاها والمجتمع برمت ، وهو « عشيرة بني الأزرق » التي تنيش كما يقص الراوي في مكان ما بجوار مصر .

ألف نجيب محفوظ في الثمانينيات بضع روايات تحاكي من حيث أسلوبها مؤلفات الأدب العربي القروسطي . ويتخذ أسلوب ومفردات أدب الرحلة في (رحلة ابن فطومة) (سنة ١٩٨٣) بوصفه تعبيراً مجازياً استعاريّاً لرحلة على خارطة العالم السياسية الزمنية يقوم بها البطل الذي يحمل اسماً مشابهاً للرحلة العربي الشهير ، يبرهن فيها على أن للمثل العليا الاجتماعية القائمة في التطبيق ، ومنها « الحرية » و « العدل » هي جوهر المفاهيم المتعارضة . والأمل الوحيد للإنسان يبقى طريق الاستكمال الذاتي الأخلاقي بمساعدة تركيز الإرادة والعقل وكافة القوى الروحية ، لأن المدينة الفاضلة لن يبنها غير الإنسان الكامل . وهذا هو الاستنتاج نفسه الذي يفوق نجيب محفوظ قارئه إليه أيضاً في روايته السابقة (ليلال ألف ليلة) (سنة ١٩٨٢) ، التي تكشف عن شكل « السرد القصصي الدائري » والقيم الأخلاقية للحكاية القروسطية .

وأخيراً بنيت إحدى روايات محفوظ الأخيرة وهي (حديث الصباح والمساء) (سنة ١٩٨٨) بوصفها سرداً لسيرة مجموع من الأفراد يتمتعون بلهضة أجيال من عشيرة واحدة تنتمي إلى جد واحد ، أي أنها تماثل النوع الأدبي الذي كانت منتشرة في القرون الوسطى وعرف باسم « كتب التراجم » . وقد وزعت المعلومات الموزعة من سبعة وستين شخصاً بترتيب نظام الهجاء الأبجدي . وهذا يأتي في النهاية ذكر الجد الأعلى للأسرة والعشيرة يزيد المصري . ويعرض تاريخ مصر للقرنين الأخيرين باعتبارها أمة تنتمي إلى تبع موحد يسيل دون انقطاع في الزمن ، أو تيار لمصادر الناس المرتبطين بعرق القرى والدن

مؤلفيها لا يخفون من عديد اللغات من الصفحات انطباعاً عن اللوحة العامة للأحداث التاريخية والمصائر البشرية بتقليها بشكل ثابت أمام عيني القارئ ، وإنما يحاولون التغلغل في فهم مغزى ما جرى ويجري عمودين إياه عبر منظور الوعي والذاكرة ، ومقارنين مع كل من تجربتهم الحياتية الفردية وخبرة حياة البشرية بأسرها من زوايا نظر مختلفة وانطلاقاً من مواقف شتى .

وتطرح ومن جديد في روايات الثمانينيات الجملة نفسها من مشاكل تاريخ مصر الاجتماعي السياسي في العقود الثلاثة الأخيرة من الستين : ومن أهمية ثورة يوليو ١٩٥٢ ، وأسباب وعواقب النزاع العربي الإسرائيلي ، والنتائج الاقتصادية والأخلاقية لسياسة الانفتاح ، وتعمق التناقضات الاجتماعية ومصائر الثقافة القومية (الوطنية) وهلم جرا .

والواقع اليومي السياسي هو السمة التقليدية للأدب المصري الحديث الذي جرى تكوينه في ظروف نهوض الحركة الوطنية . والتشجيع الحالى للأدب بالسياسة طبعى على ضوء الوضع العام في العالم العربي الذي تجزأ أركانه على الدوام النزاعات السياسية . والالتزام القومي باعتباره جملة القيم التي تشمل جميع جوانب الحياة الاجتماعية يلعب دوراً كبيراً في آراء الأدباء مؤثراً بالتأكيد بدرجة أكبر أو أقل على تقبلهم للأحداث الجارية ووجهات نظرهم إلى الأفق التاريخي . ومن السمات الملائمة لمؤلفي روايات الثمانينيات ، مهما كان موقفهم حيال ما يجري في المجتمع المصري ، الشعور الحاد بانتمائهم إليه وصلتهم الوثقى به وتأثيره « الامتصاصي » العاصف ، وقد استبدل بغفوة رد الفعل الانفعالي على تنسوه العالم المحيط (التي بلغت عند جيل الستينيات درجة رفضه التام - وهو ما فسر به دائماً انحراف القيم الإيديولوجية السابقة - لدى أولئك الستينيين أنفسهم الذين بلغوا مرحلة النضج الإبداعي) الموقف الأكثر توازناً والرغبة في التمعن وإدراك الحاضر . ويتضافر التحليل السياسي وتحسس مواضع الألم في الحياة الاجتماعية في أدب الثمانينيات مع الانعكاس الوطني الحاد والتحليل الذاتي والتطلع إلى أعماق « الأنا » الذاتية ، ومع البحث عن الذات باعتبارها كلاً لا يتجزأ صيغ تاريخياً وكونته ظروف الوجود الوطني للشخصية الفردية . ومع ذلك ، ففي

ترجع إما إلى « العهد الجمهوري الأول » وإما إلى « العهد الجمهوري الثاني » . والتاريخ في روايات جمال النيطان مجال الصراع الدائم الذي لا ينقطع بين قوى الخير وقوى الشر ، وإن تغلب الشر على الخير في مرحلة ما من الزمن لا يفقد الكاتب الأمل في النهوض الجديد لقوى الخير عاجلاً كان أم آجلاً .

وفي (الزمن الآخر) لإدوار الخراط تصبح الميثولوجيا والفن المصري القديم بمثابة « المنطقة الوسطى » مابين الواقع الراهن ونص الرواية ، التي يستمد منها المؤلف مجازاته الاستعارى للتعبير عن رؤيته للعالم المحيط به . ولا تنفصل الأشياء والمناظر الطبيعية وهي موصوفة في الرواية بحذافيرها بطريقة مباشرة ، في وعي البطل الرئيسي ميخائيل عن مكوناتها الميثولوجي (شأن رواية يوليوسز جلوس) . وتجمع كل لحظة يعيشها ميخائيل في نفسها الأزلية . وتظهر أمامه حبيته رامة التي ترمز لمصر تارة في صورة امرأة عصرية حية ، وتارة أخرى في صورة طير وهرة ولبؤة وتخال من المرمر أو المعروضة المتحفية . ومشكلة الإنسان الأساسية عند الخراط ، كما نفهم روايته ، هي سعى الإنسان الفرد إلى الحرية وغترابه الأبدى .

وكون معظم الروايات الآتفة الذكر متنوعة وغير موحدة داخلياً ، من حيث الأسلوب وصيغ السرد القصصي والترتيب الزمني للأحداث ، كثيراً ما يجعل عنصر « الأنا » للمؤلف الراوى محورياً للتأليف ومركزاً جاذباً لجميع عناصر البنية الروائية . وتتلج الأهمية المتزايدة لفردية الفنان الإبداعية لا في انتقاله للنماذج الروائية فحسب ، وإنما أيضاً في معاناته الذاتية للتاريخ والواقع الراهن ، والتأملات في الماضي وما يجري هذا اليوم ، والآراء الفلسفية التاريخية والتقييمات الأخلاقية والسياسية تشغل حيزاً كبيراً في الروايات ، الأمر الذي يساعد في زيادة أحجامها ومقاديرها وإضفاء النزعة الشاعرية الذاتية على أشكال السرد القصصي . وقد بلغ نص ، « الرواية الجديدة » في أعوام الستينيات التي كشفت عن الدراما النفسية لبطل واحد أقل من مائة صفحة .

ومن الثمانينيات تظهر مجدداً الروايات الملاحم والروايات الثلاثية ، ولكنها تختلف عن الرواية الملحمية للخمسينيات بأن

وغيرهما ، أحد التناقضات الأساسية في الأدب العالمي ، وهو التناقض ما بين العام والخاص . يتوق الأدب الوطني المصري ، من جهة ، إلى طرح المشاكل الكلية التي تمحدها المحتوى الروحي لعصرنا ، لكنه يود من جهة أخرى الحفاظ على الأصالة خاشعاً الانصهار والذوبان في التيار الأدبي العالمي العام . ويمثل التوجه الواضح المقصود إلى التقاليد خلال المرحلة الراهنة ظاهرة ذات مدلول عقائدي ، ومحاولة للإعراب — عن طريق استخدام الأشكال والأساليب للأشكال الأدبية في آثار القرون الوسطى — عن وجهة النظر « العربية » أو « المصرية » إلى الأمور ، ومعارضة القيم الأخلاقية والروحية القومية للتقاليد الثقافية الغربية التي ظلت حتى وقت قريب العهد تضغط على الوعي الفني العربي . كان الأدب العربي في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين قد سعى بإطراد إلى استيعاب خبرة الأدب الغربي التاريخي وعكس واقع الراهن القومي من زاوية النظر « الكامنة » في أشكال الأنواع الأدبية التي أنتجها الأدب الغربي الأوروبي . أما الآن فيجرى ما يمكن أن نسميه محاولة « التواصل » واستعادة التراث الذي تم تجاهله إلى حد ما في سير الاقتباس الشيطاني من الثقافة الغربية والتأثر بها .

لكن جوهر الأمر ينحصر في أن التفكير القومي وتقبل الواقع الراهن متقلبان تاريخياً . وفي الأدب الأصولي للقرون الوسطى تم التعبير عن الإحساس بالعالم العقائدي وعن وجهة النظر المعنية إلى العالم بكامل منظومة عناصر النتاج الذي أخذ عمله في سلم الأنواع الأدبية وأدى الوظيفة المشوطة به . أما مؤلف الرواية المصرية فإنه ينتهي ويجمع من آثار القرون الوسطى تلك العناصر التي تتجاوز ، وتولد الانطباعات بالتنوع الأدبي المهود ، مع فكرة الفنان الفردية ، وتعتبر عن رؤيته للعالم ، أي أن المرجع الأعلى هو على أية حال فردية المؤلف . وهذا هو الذي يشكل ، في رأينا ، العلامة المميزة أكثر من سواها لتلك « الحساسية الجديدة » التي تكونت في الأدب المصري بل الأدب العربي بأسره في غضون بضعة العقود الأخيرة من الستين ، وإن بزغت الأجنة الأولى لهذه النزعة منذ مطلع القرن العشرين ، مع تحرر الأدب من بقايا الأصولية القروسطية .

ظروف حالة التأزم غير المذلة للوعي الذاتي الوطني والتعدد في الآراء وتناقضات الواقع الفكرية الجمالية للإبداع الفني ، تبقى الركائز الأساسية في الإبداع غير الفنان الحيادية الشخصية و « ثقافته » الأدبية ومستوى شيوخ « الاختيار » الفردي في الأدب العربي والعالمي ماضياً وحاضراً .

وهذه الأسلية التي حظيت بالانتشار الواسع إلى حد كبير والشاهد على حساسية *reflexivité* الوعي وتفاعله ، صالحة ويصح اتخاذها في الوقت عينه وسيلة للتقنين الذاتي ، وهي تعبد الدرب نحو امتلاك الأسلوب المتكامل . والأسلوب الواقعي الموحد في النثر المصري على امتداد النصف الأول يكمله من القرن العشرين — وبعد صيرورته في الخمسينيات الغالب المسيطر — غداً يعدل عرصة للهدم على يد النزعة التجريبية من الموجة الجديدة التي رسخت جالية التنوع في الطرائق الكتابية الفردية . وبعد العمل على تنمية الأسلوب الخاص والحرص على « جلته » من أكثر السمات الإبداعية الآن احتراماً . وتتمحور خاصية الحالة الأدبية في كون الأسلوب الجديد والأشكال الجديدة تنشأ لا نتيجة ولا صياغة طبيعية للنظرة الجديدة المتكونة نحو العالم ، وإنما طريقة وسيلة مساعدة على تكوين مثل هذه النظرة .

وتتكون « جلة » النتاج من عناصر عديدة . وهي تتوقف على مدى الابتعاد الذي استطاع به المؤلف أن يعيد صياغة النموذج للنوع الأدبي الذي اتخذ نموذجاً له ووضع نصب عينيه مهمة بلوغه ، وإلى أي حد من الأصالة ينسجم ذلك الموديل مع المادة الحياتية ومهامية الطرائق والإمكانات التي تمسدها مجازياً واستثمارياً . وهذا كله ينطبق بالقدر نفسه أيضاً على مؤلفي الروايات المتجهين نحو الحرية الاستطيقية للأدب العالمي في القرن العشرين ، وعلى من يبحث عن دهامة يرتكز عليها في التقاليد العربية القروسطية ، نظراً لأن التقليديين الجدد كذلك يأخذون بعين الاعتبار على نطاق واسع جميع الظواهر الجديدة في الأدب العالمي .

وتعكس نزعة التقليد الجديدة الأدبية المعاصرة التي يمثلها في مصر فنانون الكلمة الكبار ، مثل نجيب محفوظ وجمال الغيطاني

مستوى المواضيع والمضامين فقط ، وإنما تتجلى بالدرجة الأولى في مخالفة المؤلف ، بعقد التناسب ما بين المضامين المعروفة والصياغة التأليفية الأسلوبية والتعبير اللفظي ، ويبدو أن غرابة للنحنيات والتعرجات التي تعرض فيها المادة الحياتية تمثل أسلوباً وطريقة لدراستها الفنية .

وبفضل اندماج الأدب العربي في العملية الأدبية العالية وافتتاحه على كل الظواهر الفنية من الماضي والحاضر والتزايد غير المحدود للمصادر والنماذج يجرى إثراء واستكمال الوسائل التعبيرية ولغة الأدب . أما الجدة فإنها تتجلى ، خلال المرحلة الراهنة ، لا في طرح الأدب أفكاراً اجتماعية جديدة على

المراجع :

- ١ - حلمى بدير . الرواية الجديدة في مصر - القاهرة ، ١٩٨٨ .
- ٢ - النضالة الجديدة - نوفمبر ١٩٨٦ .
- ٣ - صبرى حافظ : الموجة الجديدة في الرواية العربية - الطليعة ، عدد ٨ ، ١٩٧١ .
- ٤ - صبرى حافظ : بليوجرافيا الرواية المصرية (١٩٧٠ - ١٩٨٠) - فصول ، عدد ٢ ، ١٩٨٢ .
- ٥ - صبرى حافظ : جماليات الحساسية والتغير الثقافي - فصول ، عدد ٤ ، ١٩٨٦ .
- ٦ - إدوار الخراط : المقدمة في « مختارات القصة القصيرة في السبعينيات » - القاهرة ، ١٩٨٢ .
- ٧ - غالى شكري : ثقافتنا بين « نعم » و « لا » - بيروت ، ١٩٧٢ .
- ٨ - غالى شكري : شكواى الأدب المصعب - أدب ونقد ، عدد مارس - أبريل ، ١٩٨٨ .

تراجيديا الثورة والقهر فى رواية جيل الستينيات

عبد الرحمن أبو عوف
(مصر)

الذين أسهموا فى إبداع هذه الرواية الجديدة يستجيب إلى سرد حكاية، وخلق شخصيات، ووصف أخلاق وأوساط اجتماعية؛ فالواقع فى هذه الرواية، يقدم بوصفه حضوراً كلياً، يمكن تلمسه كاملاً فى أية ناحية من نواحيه، غير أنه ليس دائماً واقعاً مألوفاً ألياً فى تتابعه المكاني والزمني، بحيث يثير اطمئناناً كاذباً لدى القارئ بل هو واقع غامض يبعث على الحيرة والتساؤل، تتجرد فيه الأشياء والكائنات والأحداث من العلاقات المألوفة، دون أن تتخذ مع ذلك مظهرها شبحياً. إن نظرة إلى الإنسان والعالم محددة ومجزأة، قد أخلت مكانها لنظرة تدرك العالم فى كليته ومن ثم فهى نظرة معادية للرومانسية والواقعية، لاعتمادها على الوعي الكامل والصرحة الشاملة. وهى نظرة تعطى نوعاً من الاختيار لما لا يلىق البوح به، مهما كان قائماً وخسيفاً، باعتباره الأكثر دلالة والأعمق إichاء. ويسدو أن وقوف الخلق الإبداعي وجهاً لوجه أمام وجدان مهمل وعاجز، واصطدامه بواقع تاريخي صامت ومرق، يبدو أن كل هذا قد حتم التجريب؛ كذلك التخلّص من نسق الرواية

قد يبدو أن بعضاً من الأعمال التي أبدعها كتاب الستينيات ومن أعقبهم من أجيال جديدة، فى فن الرواية الجديدة، فى السنوات الأخيرة، قد التزم البحث عن أسلوب جديد للرواية، وأن نوعاً من الانتقال الفكرى والجمالى والشكلى يتهيأ مع اتصاله المستمر بالانتقالات السابقة. ومن البداية، يمكن تلمس انطباع عام يسم هذه المحاولات الروائية المتتابة التى تشكل، فى النهاية، ظاهرة أدبية. فرواية الستينيات تشبى دواراً يثير القلق والتوتر الذى هو فى جوهره تعبير عن قلق وتوتر الواقع المصرى والعربى منذ قيام ثورة ١٩٥٢ فى صعودها وانهياراتها، وانتصاراتها وهزائمها، وذلك بكل ما مثلته هذه الثورة من هموم وأخلاقيات وأساطير وإحباطات وأحلام، وبكل تمزقات وتناقضات مرحلة التحول الحضارى التى تعيشها الشخصية المصرية العربية وهى تواجه الخطر التاريخى فى الداخل والخارج. إن المنحى الروائى يتحول هنا أكثر فأكثر إلى شئ يصعب تحديده فى صياغة نقدية يقينية مدرسية، فما أكثر الاتجاهات والرؤى المتقابلة والمتصارعة التى تنفى كل منها صلاحية الأخرى. لم يعد معظم

«إن ما يميز الكتاب الجدد هو رفضهم التتقيب في واقع سبق تعريفه وتحديد (حياة الأسر الناحية، تقاليد هذه الطبقة أو تلك، أو تقاليد هذا الإقليم أو ذاك، الحالة المعنوية لامرأة تعدة في زواجها... إلخ) ليمثلوا تحت شكل تخيل روائي أو مسرحي ملتبس، وبكل تمزق، مشكلة، لم تتوصل البشرية بعد إلى الانساق على حدودها، النعمة، الشجاعة، وضع الإنسان في العالم وأمام الأبدية، القيمة الحقيقية للشرف والاستقامة».

البعد الاجتماعي لجيل كتاب الستينيات :

ولكن برغم اعترافنا بتغيرات الحساسية الأدبية، وبالجهد التجريبي الخلاق والمبرر للبحث عن أطر وأبنية تعبيرية أكثر صلاحية وصدقاً، وأقدر على إعطاء إدراك شامل للواقع من خلال اللجوء إلى المحسوس والصورة والرمز والمخيل، استهدافاً للتعبير عن تتابع المواقف الجديلة في حياتنا المرتبطة بالعصر، برغم ذلك كله، ينبغي علينا أن نناقش البعد الاجتماعي لكتاب جيل الستينيات الذي أحدث التجديد في الرواية.

لقد وعى هذا الجيل، في طفولته أو صباه، انهيار النظام الملكي وافلاس الليبرالية الحزبية المتهترقة، واستقبل بترحيب ثورة ١٩٥٢، ومزقه الحيرة في أزمة الديمقراطية الشهيرة في أحداث مارس ١٩٥٤، وظل رغم انبهاره بالمنجزات التقدمية التي تمت بقرارات فوقية لعبد الناصر، مثل تأميم شركة قناة السويس، والتصدى لعدوان ١٩٥٦ وتحقيق الاستقلال السياسي والاقتصادي، وقوانين التأميم الشهيرة عام ١٩٦١ التي شكلت قطاعاً عاماً يقود الاقتصاد الوطني والتصنيع، كل هذه الإجراءات التي أحدثها عبد الناصر لتعديل بنية المجتمع الطبقي، ظل جيل الستينيات، للأسف، ينظر إليها باعتبارها مهددة بالضيق لأسباب عديدة؛ منها بروز دور المؤسسة

الواقعية النقدية المستوفاة الشروط، والتخلص من الرواية النفسية والرواية التعبيرية، ومن ثم بدأت المغامرة في رحلة البحث والاستقصاء عن أبنية تعبيرية تلائم توترات الواقع المصري وزخمه، وسط اللوحة العريضة للواقع الإنساني.

لقد أصبحت البساطة، هنا، قاعدة للكتابة الروائية، فكانها محضر ضبط، واتجهت المحاولة التعبيرية نحو أسلوب التكوين والتجسيد والتشكيل للتجربة المسروقة، حيث يمكن الإفادة، ولأقصى مدى، من منجزات فنون أخرى، مثل التركيز والإيحاء في القصيدة الشعرية، واستعادة تعبيرات موسيقية تعتمد تكرار ألفاظ لتكثف أبعاد المعنى الخفي، والتقطيع في السرد، والاستغناء عن تتابع جزئيات الحدث زمانياً ومكانياً بطريقة آلية، فالروائي لا يقدم كل التفسيرات المطلوبة، ولهذا وقع يشبه الانطباع الذي تعطيه بعض الصور المفاجئة في السينما، مثلما يحدث عندما نتأخر في فهم علاقات القرى أو المصلحة بين مختلف الشخصيات التي تمر على الشاشة. يشير ذلك كله إلى أن التحليل قد أصبح عرضاً نموذجياً للوعي، لاشهداً يتفرج عليه. لقد حل وصف موقف الإنسان في وضعه الإنساني، أي وصف علاقته بالكون والوجود والتاريخ والغير، محل الولوج في أعماق ضميره.

إن كل هذه التحديدات الأولية تقنعنا باقترب روايتنا الجديدة، أكثر من أي شكل أدبي آخر، من مفهومات الأدب الحديث؛ فهي تستمد وتمثل ألوانها وأجواها وينبتها من الجو المعصري، وكلنا يعلم أنها ألوان قاتمة، ربما للشعور الإنساني الحاد بالقلق والتمزق والتسرد، في عصر يتحول مخولات تثير الفرع والدهشة؛ عصر تتناقض فيه الإمكانيات العلمية والتكنولوجية الهائلة التي تهدف للسيطرة على الطبيعة، مع بقايا علاقات اجتماعية متخلفة، تدافع عنها آخر معازل الاحتكارية والنظم الرأسمالية والقبلية. لقد أحدث هذا تغيرات غير محدودة في الحساسية الفنية والأدبية لدى القارئ والكاتب، يصورها بتحديد فلسفي جمالي الناقد أ. م. أكبريس في كتابه (تاريخ الرواية الحديثة) قائلاً :

والأخلاقية عند صعود الثورة؛ وهو يستكمل دوره، الآن أيضاً، في نقد وتجسيد ومناقشة السقوط وانتصار الثورة. المضادة التي قادها السادات ضد المشروع الوطني التحرري للنهضة الذي صاغه عبد الناصر. إن الانفتاح الاقتصادي، والصلح مع إسرائيل، والتبعية لأمريكا والغرب، كل هذه الانهيارات شكلت المادة الخاصة لمعدي من الروايات التي كتبها جيل الستينيات والأجيال التي أعقبته. وسوف نختار عدة نماذج دالة تثبت بها صحة رأينا.

عن صنع الله إبراهيم

قدم صنع الله إبراهيم في روايته (تلك الرائحة) معالم الطريق الجديد الذي تميزت به مرحلة الرواية الجديدة في مصر. لقد حطم السرد الترتيب، والعبكة المتقنة القائمة على رسم الأنماط الروائية، ورفض الاستغراق في التحليل، من خلال الوصف والحوار، وجعل روايته قطعة صابرة من الصراحة الناعمة التي تبلغ حد التعطش في تناولها كل ندوب وتأكلات الواقع التقني والحياتي الذي يحاصر معتقلاً سياسياً، خارجاً من السجون إلى المجتمع الذي ترتفع فيه أصوات زاعقة بشعارات العدالة الاشتراكية والتحرر والوحدة.

إنها منولوج طويل حزين يقدم، في حضور متوتر ككيب متدن، اختيارات معاشة للأنا المحبطة بعد التمرد والثورة، حيث تبدأ الرواية في استعادة عناصر اللوحة الاجتماعية بكل تناقضاتها وزيفها: الخروج من السجن، والبحث عن مأوى وعيمل وبداية جديدة والحلم بالاستمرار. ماذا حدث للرفاق؟ من استسلم بعد نصف المسيرة؟ من ابتلعت لعبة التوازن السياسي والاحتواء. كل ذلك يشكل في النهاية أزمة جيل الستينيات الذي عاش مرارة الاغتراب، وعاش واقعاً يدعى كل من يتحدث باسمه أنه واقع المستقبل والأمل.

أما النهج الروائي الذي اتجه به «صنع الله إبراهيم»، في روايته الأخيرة (ذات)، فيؤكد أن الرواية

العسكرية، والدولة البوليسية، وعدم وجود كوادر اشتراكية. فمن يقرأ إبداع جيل الستينيات الموزع في المجالات المصرية والعربية سيلاحظ أنهم تنبأوا بنكسة ٥ يونيو ١٩٦٧.

لقد عاش جيل الستينيات في ظل المهام الوطنية والاجتماعية التي قادتها ثورة ١٩٥٢ بوصفها ثورة مكملّة لثورة الطبقة المتوسطة في ١٩١٩. ولقد تمثلت قمة صعودها في تأميم شركة قناة السويس، وحرب ١٩٥٦ التي أعقبها استقلال مصر السياسي والاقتصادي، ثم مشكلات الوحدة العربية وأبرزها الوحدة مع سوريا، ثم فشل هذه التجربة القومية لأسباب ما زالت تناقش حتى الآن، ثم قوانين التأميم ١٩٦١، وقيادة القطاع العام للاقتصاد القومي والتصنيع بالسد العالي، في الوقت نفسه الذي كان فيه اليسار الماركسي ملقى في معتقلات الواحات.

غير أن هذه الإجراءات قد شكلت مناخاً أدى إلى ازدهار ثقافي، بل إن الدولة، من خلال وزارة الثقافة وأجهزتها، تعاملت مع الثقافة باعتبارها خدمة، وصدرت الكتب والمجلات التي شكلت كماً وفيراً من الكتابات شاركت فيها كل الأجيال. ولكن جيل الستينيات ظل أكثر قرباً وقدرته على رصد هذه التغيرات والتحولات السياسية والاقتصادية التي أحدثها عبد الناصر بوصاية يونانارية وإجراءات فوقية. أما هيكل البنية السياسية الشعبية - الاتحاد الاشتراكي - فكان ثوباً فضفاضاً، تسلت إليه كل الطبقات والفئات المعادية للاشتراكية ولأهداف الثورة.

كان جيلنا يعيش في غربة وصدام مع السلطة رغم تقدميتها الفوقية مما خلق أزمة ثقة بين المثقفين وأجهزة الأمن والبيروقراطية وفجر مشاكل عديدة، واصطداماً بالحرس القديم من جيل الأربعينيات في السياسة، وهو الجيل الذي وصل إلى الحكم وتركز حول عبد الناصر.

ولقد شهدت الرواية على هذه المرحلة، وكان الروائي مؤرخاً خاصاً للحياة السياسية والاجتماعية

وفى توازن واتساق بين وقائع حياة هذه الأسرة وسلوكياتها، حتى فى غرفة النوم، يقدم الكاتب ، وباختصار وواع وذكى، كمّاً من الأخبار والوقائع والأحداث العامة، يفسر ما يحدث لهذه الأسرة، ويتحكم فى مضمرها، ويكشف بصق ونفاذ بصيرة عن محنة الانهيار والسقوط التى أحدثتها سياسات السادات الخارجية والداخلية، واستمرارها حتى الآن فى أشكال تتقنع بحرية الرأى والديمقراطية القشرية ، وهى سياسات أدت إلى ظهور وحوش الانفتاح الاقتصادى وحيثانه، وشركات توظيف الأموال، وظواهر استيراد الطعام والدواء غير الصالحين للاستخدام، وورشة كبار المسؤولين وانحرافهم، وتحولهم من مراكزهم السيادية والسياسية إلى عصابات مافيا فى البنوك والشركات الأمريكية والبنوك الإسلامية، فضلاً عن اختراق أمريكا وإسرائيل لبنية المجتمع وسياساته وتسلطهما على أسراره. إنها مأساة وملهاة، لعل أروع تعبير عنها هو ما نشرته الصحف على لسان رئيس الوزراء ضد ما كشفته: صحف المعارضة من فساد وانحراف حين قال : «نحن حكومة ولسنا عصابة».

إن كل أزمة اجتماعية، وكل مرحلة من مراحل الحراك الطبقي، لابد أن تؤكد الطابع العرصى للمصير الفردى؛ فكلما أصبحت أشكال الحياة أكثر عرضية، تكثر وضعها فى أشكال شعرية، وهنا ما أدركه جيداً صنع الله إبراهيم، وعبر عنه ملتزماً الصراحة الصارخة والأسلوب المباشر استهناً لتعريه وكشف آليات هذه التحولات فى جسد المجتمع، وتفككه وتحلله، وعيشته ولا إنسانيته. إننا نشهد هنا، للمرة الأولى فى الرواية المصرية، التحلل الذاتى للأسوأى للمثل العليا البرجوازية، بسبب فساد الأسس الاقتصادية التى تقوم عليها وطبيعة القوى الرأسمالية الطفيلية. لذلك فكل شخصية من شخصيات الرواية ترتبط بالمشاكل المادية المطروحة لديها دائماً، ارتباطاً لا ينفصم بالعواطف والانفعالات الذاتية وما ينشأ عنها من آثار ونتائج . وعلى الرغم من أن كلاً من «ذات» و«عبد المجيد» هما نقطة الانطلاق الوحيدة فى هذه الرواية، فإن نهج البناء الأدبى يتضمن إدراكاً عميقاً

لديه أصبحت شهادة ووثيقة ودليل عمل، وقانون إنقاذ. إنها تقدم وتجسد وتصور حضور وتدنّى وتآكل واقعنا وحياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية التى حاصرتها مخططات وسياسات تدميرية، خارجية وداخلية، أدت إلى مأساة ما زالت أحداثها تتتابع حتى اليوم.

إن الروائى يصبح هنا كاتب منشور سياسى، ومؤرخاً ومحرضاً، وهو يوثق ويجمع أخبار الصحف والمجلات والنشرات الدالة على هذا السقوط والمفسدة له، فتصبح الرواية بمثابة التاريخ السرى الأخلاقى للمصر.

لقد أدرك صنع الله إبراهيم جيداً أن هذه الموضوعية هى التى ترسم الخط الفاصل بين الأدب العظيم والأدب المادى، قليل الأهمية. لقد أصبح الصحفي فى الزوايا مفكراً، واتخذ الحادث اليومى قيمة النموذج، وكانت الواقعية فى نهاية المطاف واقعية الأحداث المحلية وقد ضخمها ضمير أخلاقى.

وصحيح أن النهج الوثائقى نهج معروف قد استخدم من قبل بطرق تختلف عن استخدامات صنع الله إبراهيم، فقد عرفناه فى ثلاثية (الولايات المتحدة الأمريكية) لدوس باسوس، والمسرح الوثائقى عند «بيتر فايس». وحتى فى مصر توجد محاولة روائية لصالح عيسى (شهادات ووثائق من تاريخ زماننا)، وكذلك مسرحية (النار والزيتون) لألفريد فرج . ولكن الوثائقية فى رواية «ذات»، جذران وسياج ومناخ، فهى قصة أسرة جديدة تتكون من زوجين هما «ذات» و«عبد المجيد» اللذين ينتميان إلى الطبقة المتوسطة الصغيرة فى مدينة القاهرة، حيث تشكل وتحكم حياتها ومصيرها وسلوكياتها وتطلعاتها وأخلاقياتها هذه الوقائع والأخبار عن السياسات والمخططات التى نقرأ عنها فى عناوين وموضوعات الصحف ووسائل الإعلام وملوكات الشخصيات العامة المؤثرة والمشكلة للحياة.

الرواية في علاقتها بالأحداث الرئيسية والتفصيلية السابقة للثورة قبل التأميمات في الستينيات وبعدها.

الخيطة الذي نلتقطه أن «سيد منادى السيارات» طلب من «الرواية» أن يبحث له عن وظيفة في الوزارة، فلم يجد إلا صديقه الناجح وظيفياً «حاتم». ومن خلال التناهي نعلم أن «حاتم» و«الرواية» زميلان قديمان كانا يعملان بالسياسة يوماً، لانعرف في أى اتجاه ولن نعرف حتى نهاية الرواية، اللهم إلا من استنتاج مصداق الرؤية للتحولات السياسية للثورة «لقد اشتركا معاً في مظاهرة «ميدان الإسماعيلية»، الذي صار ميدان «التحرير» فيما بعد، ضد معسكر الإنجليز - لعله يقصد مظاهرات ١٩٤٦ -، وهذا أمر له دلالة في تحديد الفترة الزمنية التاريخية لاندلاع وتصاعد الثورة الوطنية الديمقراطية التي شاركت فيها كل الاتجاهات المعبرة عن جدل العملية الاجتماعية، وصراع الطبقات وتوحيدها ضد الإنجليز والقصر. وكان أبرز هذه الاتجاهات تمبيراً عن المطالبات السياسية والاقتصادية برنامج «لجنة الطلبة والعمال»، وهي اللجنة التي قادت انتفاضات ٤٦، ١٩٤٨ وأسقطت معاهدة «الصدى» - ييفن».

وعلى ضوء القياس التاريخي والسياسي، نتجد أن ثورة يوليو هي التي قامت بتفكيك بعض عناصر برنامج «لجنة الطلبة والعمال» وذلك بتحويل جهاز القمع، وهو الجيش، إلى الانقلاب على القصر والإنجليز. ولو استقصينا الانتماءات الفكرية والسياسية لقيادة تنظيم الضباط الأحرار، لوجدناها لا تتجاوز برنامج لجنة الطلبة والعمال، إن لم يكن بعضها متخلفاً عنها. ونلتقط من هذا التحليل السياسي مدى مصداق «بهاء طاهر» على لسان «الرواية» في رواية (قالت ضحى)، ذلك عندما تخطط وتلتس الفترة الزمنية التاريخية في وعي «الرواية» الذي كان وزميله «حاتم» من أعضاء هذه المظاهرات. ومن هنا يمكن أن نتساءل: كيف يصبحان وهما من «جيل الستينيات» موظفين صغيرين في إحدى الوزارات في مرحلة التأميمات في الستينيات. وسوف نكتشف خلال البناء الفني نتيجة لهذا الصدع.

للتفاعلات والتشابكات الاجتماعية. إنه نهج يتضمن تقييماً لاتجاهات التطور الاجتماعي أكثر صواباً من تلك التقييمات التي قدمها المنهج الذي اصطنعه الواقعيون المتأخرون، وادعوا علميته.

شهادة بهاء طاهر عن الثورة في (قالت ضحى)

إن رواية (قالت ضحى)، يضعنا الرواية في إطار «الزمنية التاريخية للحدث الرئيسى»، والرواية هو الموقف المثقف الذي يعمل في إحدى الإدارات الهامشية في وزارة غير محددة لنا، غير أننا نعرف فقط موقعها الجغرافي الذي يقع أمام بورصة الأوراق المالية. وتبدأ الرواية، صباح يوم صيفي في أوائل الستينيات؛ في اليوم التالي لقرارات التأميم. وفي حواز ذي دلالة بينه وبين زميلته «ضحى»، نعرف أنها تنتمي إلى أسرة من الأسر التي شملتها هذه القرارات. ثم يظهر «سيد» الذي يعمل «منادياً» للسيارات ثم كسدت بضاعته بعد إغلاق البورصة.

إن ضحى رغم تأميم الأرض، وبطالة زوجها الأرسطراطي، تتقبل برحابة صدر وعي متجاوز ما حدث لها «فأماهم في أوروبا المتقدمة ذهبوا أمثالنا أيام الثورة الفرنسية والروسية». ويجيبها «الرواية» محدداً موقفه الباهت من الثورة الذي يخفي أعماقاً ستكتشف فيما بعد: «لاهم أن أكون معها أو ضدها، أنا مجرد موظف لا يفهم كثيراً في السياسة ولا أريد أن أفهم». ويردد في الوقت نفسه، بينه وبين نفسه: «لم أقل لها إن السياسة كانت ذات يوم مأكلى ومشربى، كنت أنا نفسى قد نسيت ذلك»، فتجيبه «ضحى» بتحديد أعمق يكشف عن أبعاد شخصيتها: «لا يضيع الدنيا الذين مع أول الذين ضد ولكن يضيعها المتفرجون». فما جوهر كلمة «السياسة»؟ «السياسة كانت ذات يوم مأكلى ومشربى كنت أنا نفسى قد نسيت ذلك». على إيقاع هذه الترددات النفسية الباطنية للرواية، نقوم برصد وتقييم

وتنتقل العلاقة من الزمالة إلى الصداقة إلى الحب إلى الجنس، ستقدم «ضحى» بوصفها رمزاً لمصر، وذلك باستيحاء التراث الفرعونى وأسطورة إيزيس وأوزيريس.

سنجّل تحليل هذا الفصل المكثف بالصورة والرمز، والجسد المهارة «بهاء طاهر» فى تقسيمه وتحليله لأسرار غموض شخصية «ضحى» من خلال إطار حياتها وزياراتها للمعابد والآثار، واهتمامها بالمسميات التاريخية، والأساطير القديمة، عندما أكدت له، فى شبق وشغافية، وفى لحظات تجلّ صوفى، أنها «إيسيت» وأن «أوسير» تجلّى لها فى القمر؛ ونمود إلى الخيط الرئيسى، وما يتفرع عنه من خيوط، أو اللحن الرئيسى وما تقاطع معه من مقطوعات، سردها أو عرفها «بهاء طاهر» بمهارة روائية ذكية، فيها اقتصاد فى اللغة، وقدرة على الوصف ورسم الشخصيات من واقع الحوار وتعليقات «الرواية» الذكية المكثفة ذات الدلالات المتعددة.

عندما ذهب الرواية إلى حاتم، لكى يبحث لسيد عن وظيفة، كان حاتم قد أصبح عضواً بارزاً فى «الاتحاد القومى»، وكان ثمة تغيرات توشك على الحدوث فى «الاتحاد القومى» ليصبح اسمه «الاتحاد الاشتراكي». ويرد حاتم: «الاتحاد اشتراكي اتحاد عفاريت زرق، نحن معهم والزمن طويل». أما الرواية، فيفاجأ بأن «حاتم» يرد على استشارته فى تحريك موضوع المنحة الدراسية والسفر بقوله عن ضحى: «أذهب واجعلها تحرك موضوع المنحة والسفر»، «هذه سيده مسنودة جيداً، عينت بمكافأة كبيرة خارج الكادر، وبقدر من وكيل الوزارة نفسه، هل تعرف من هو ظهرها؟». على ضوء هذا السر سيقع «الرواية» فى حيرة فهو موظف بسيط فقير، مثقل بأعباء زواج شقيقه، وهو فى الوقت نفسه مثقف يتقن اللغات، وله طموحات غير محدودة. لقد جلبته شخصية ضحى وأثرتها، فاندفع إليها محبا شغوفاً غير أنه متزن فى تعبيره عن حبه، أما هى فامرأة مجربة وزوجة فى مأساة تفرق أحزائها فى الخمر. ورغم رفضها لمنطق الزواج البرجوازي، إلا أنها متحفظة فى إعطائه

ونعود إلى تحليل الرواية. يؤكد «الرواية»: «ولم ندخل أنا وحاتم أى حزب، ولكنه بعد الثورة، وكنا قد توغلنا، دخل «هيئة التحرير»، ولم أعد أنا أهتم بأى سياسة. إذن، فالرواية مجرد وطنى، كالماء والهواء، ليس له انتماء محدد. أما حاتم فشخص انتهazy سرعان ما التحن بتنظيمات الثورة فى فترة بحثها البراجماتى عن تنظيمات بليلة للأحزاب الليبرالية واليسارية والدينية، وكانت وقتها تتلاعب بتنظيمات الإخوان. ويحاول «بهاء طاهر» إقناعنا بأنه سيقدم شهادته، من موقع المتفرج وبرؤية، هذا المتفرج الذى رفض الانتماء، فتسائل نحن بدورنا عن تجربة الكاتب ذى الوعي السياسى. ولابد أن ندرك أنه على الرغم من رفض قوى وطنية عنيدة، الانخراط فى منظمة «هيئة التحرير» التى كانت بلا جدال تنظيمًا سلطوياً فاشياً، فإن هذا الرفض لم يمنع هذه القوى من التضال العنيف ضدها، وحماية خط الثورة الوطنى من تطبيقاتها البراجماتية. وهنا لا يجب رصد هذه الوضعية السياسية والاجتماعية بهذه البساطة، فـ «حاتم» شخص انتهazy فى نظر الرواية، لأنه دخل «هيئة التحرير»، لذلك فهو فى الوقت نفسه وصولى فى الوظيفة، وصل إلى وظيفة «وكيل إدارة المستعمرين» وسبقنى بدرجتين، بينما ظل «الرواية» راكداً فى وظيفة هامشية بالوزارة، يكن حياً صامتا لزميلته «ضحى»، المرأة التى تمثل نموذجاً للأرستقراطية المصرية، فهى تتقن عدة لغات، مثقفة، تقرأ - فيما تقرأ - رواية (الأمل) لأندريه مالرو، وتتسمد جوانات شخصيتها، ولها حضور غامض، لعلها تخمل سراً دينياً.

إن ما يهمنا هو اصطيد خيوط الميلودراما الروائية التى شكلها «بهاء طاهر» محاولاً إقناعنا بأنها رواية بانورامية، تستعرض أحداث مصر، رامزاً إلى ذلك باختيار عدة شخصيات نمطية ومنها «الرواية»، حاتم، سيد وغيرهم. بل إن مصر، وهذا هو المضحك، سيرمز لها عندما تتوغل فى الأحداث، وعندما يقوم الرواية مع «ضحى» برحلة دراسية على نفقة الوزارة إلى روما،

في اجتهدنا للسيطرة على عناصر أزمة «الرواية»، وفي الوقت نفسه على جوهر البعد الفاعل في الموضوع الروائي، نجد أنَّ «بهاء طاهر» يمنح نفسه صلاحيات، يجب مناقشتها، في محاولته للتعبير والتحدث باسم الجيل السياسي والأدبي الذي وعى، وبشكل مبكر، أزمة الديمقراطية ومفترق طرق الثورة في عام ١٩٥٤، وهو موضوع مازال مطروحاً في الفكر السياسي والاجتماعي لتتابعت ومسار ثورة ١٩٥٢ وتفاعلاتها وما تبقى منها حتى الآن في مواجهة أزمة اقتصادية وفكرية وقومية، وتوازنات بين القوى الكبرى، وأخطر مواجهاتها الآتية مع عدو سياسي وحضاري، هو الصهيونية.

لقد أقام ثنائية «سيمتريّة»، أقصد مصنوعة، لنموذجين: للماضيل السياسي الذي ضعف لحظة التمرد واكتشف أمام أجهزة القمع أنه صغير وربما خائف، وهو النموذج الأول «الرواية». أما الثاني، حاتم، فهو نمط للمتمرد قبل الثورة، ثم للملتحق لكل مؤسساتها السياسية والوظيفية. من وجهة النظر تلك تنرصّد تفصيلات البانوراما السياسية والاجتماعية للحياة المصرية في مراحل الثورة عبر هذه الزمنية.

لكن هناك شخصية أخرى لها أهميتها، بناها الكاتب بتخطيط وتصميم، تذكرنا بشخصيات نجيب محفوظ الذي يقوم ببنائها من خلال المنظور الوضعي الأخلاقي البرجوازي، بناءً ليس فيه حيوية وتلقائية وتعلّق أبعاد النمط - الشخصية - النموذج - الرمز، بمزاجها النفسي وسماتها الحضارية ومبررات صعودها الطبقي والسياسي. إن «الرواية» يبدأ تعريفنا بسيد واصفاً إياه بأنه «صعدي»، «لماذا صعيدى بالذات»، ويقول حاتم وبضحكة صفراء - ضحكة الصياد - إن «سيد لديه حماس ثوري»، أما ضحى فتحاور سيد حول عمله بالقطاع الخاص باعتباره منادياً للسيارات أمام بورصة الأوراق المالية، ثم عمل فيما بعد في الحكومة (حكومة الثورة)، وفي هذا الحوار يتحدد الموقف الطبقي لكل

معلومات تفصيلية عن زوجها، ابن طبقتها، الذي فقد الأرض والثروة ولكنه لم يفقد النفوذ.

وسنعرف من مناقشات ومواقف عديدة بين ضحى و«الرواية» الكثير عن تراث الطبقة الأرستقراطية وخبراتها، ودورها - برغم ضربات الثورة لها - في تمدين مصر وإدخالها عصر النهضة، كما سنعرف تذبذب «الرواية» بين الانتماء لتوجهات الثورة السياسية والاجتماعية إلى ضرب هذه الطبقة - الذي يجب إحدى بناتها ضحى - وعدم اقتناعه بخطواتها القوية في الوقت نفسه، ثم نكاد نضل في مستاهات رحلة الدراسة في جنبات روما، بحدائقها وآثارها الرومانية، وشبق الجنى والخمر، والتواصل بين «الرواية» وضحى. ولاستجلاء مايمتدّد «بهاء طاهر» أنه سر أسرار أزمة الرواية، السياسية والنفسية، نعود للنص، حيث يعترف «الرواية» بين يدى «ضحى» في لحظة امتلاء: عندما اتلدت مظاهرات الطلبة في أزمة الديمقراطية عام ١٩٥٤، كان الرواية وحاتم يهتفان في المظاهرات، المحاصرة بالذبابات، «يسقط حكم البكباشية». لقد قبض عليه وعلى حاتم، وضربا في المعتقل بالأحذية والأحزمة، والغريب أنه شعر بالخوف، لم يكن يشعر أثناء المظاهرات بالخوف من الرصاص، ولكنه في المعتقل، وأمام رعب التعذيب، اعترف خوفاً على وظيفته وعلى مصير شقيقاته بأن الحزب أو المنظمة التي حرضت الطلبة على المظاهرات «هم، هذا وهذا وهذا، ومن بين من أشرت إليهم حاتم». والغريب أن ضابطاً صغيراً، كان يتولى تسليم كل معتقل للضابط الكبير، اندش من تسرعه في الاعتراف، وقال له: «لماذا تخون أصدقائك، إذا ثبت قليلاً سيطلقون سراحك؟»، بمدّها التقى بحاتم الذي انضم إلى «هيئة التحرير» بعد إنضمام الجلاء وطالبه بالانضمام:

«رفضت، رأيت بعض أحلامنا تتحقق، رأيت الإنجليزي يخرجون، ومدارس تبني، ومصانع تقام في كل مكان، ولكني قلت لا شأن لي بذلك، لست كبيراً بما فيه الكفاية».

فى هذه الحرب حقائق جديدة لعل أبرزها ما يقوله للراوية:

«عندما هجم علينا رجال الإمام بالليل، وراحوا يضربون علينا بالنار من بيوت عالية فى الجبل، كان هناك فلاخون يقفون معنا، بعضهم لم يكونوا يعرفون ضرب النار، وكانت تلك هى بيوت كبراء البلدة».

ثم نكتشف من حارب من المصريين، ومن تاجر، وكذلك يقول:

«أما رجال الإمام، فكان أول شيء عملوه حين نزلوا القرية، هو أنهم أحرقوا المدرسة الخشبية التى بناها مهندسوناً بصناديق الذخيرة».

ويختفى سيد فترة، ثم يرجع من الحجاز وقد أصبح حاجاً، ويحاول، بمناسبة الانتخابات الجديدة للاتحاد الاشتراكي بالوزارة، أن يعرف سبب إحجام «الراوية» عن الاشتراك فيها، فهو يثق فيه وفى رأيه، وهو مستعد أن يتراجع لو علم منه الحقيقة، ولكن «الراوية» يتهرب، وتتم الانتخابات وينجح سيد وحاتم. وكان معظم الناجحين من قائمة وكيل أول الوزارة، ومن بينهم «عبد المجيد» الزوج المنفى لأخت الراوية التى بدأت هى الأخرى تتكلم فى الاشتراكية بافتعال مثل زوجها، مما أhal البيت إلى جحيم بالنسبة «للراوية» الحائر المصدوم فى أبسط الأشياء وأنها بعد فقدانه لـ «ضحى» وموقفه السلبي الرافض للاتحاد الاشتراكي، والثورة. إن سيد فى رؤية الكاتب وعلى لسان «الراوية» هو نموذج ابن الشعب الفقير الذى ظل مؤمناً بالثورة، غير أنه بالممارسة اكتشف ما وراء الظاهر من تناقضات حيرته، لقد اكتشف هذه التناقضات فى تجربته النفاية؛ فى دفاعه عن أجور العمال، ثم حرب اليمن وفى الاتحاد الاشتراكي، وهو يعي بالممارسة أن «سلطان بك»، وكيل الوزارة الأول ورئيس لجنة الاتحاد الاشتراكي بالوزارة، هو

منهما، فميد ينسف أخلاقيات هذه الطبقة التى لاتعرف الرحمة، فى حين يهتز الراوية رعباً.

وخلال شهر عرفت الوزارة كلها «سيد»، فهو قد حصل على الإعدادية، وترقى من فئة «الساعة» إلى فئة الموظفين حيث عين «ملاحظ عمال»، ثم بدأ يتبنى مطالب العمال، فدخل معركة مع حاتم حول حق هؤلاء العمال فى أجر إجازة «الجمعة»، بينما حاتم مرعوب يتسأل: «من ملأ رأسه بهذه الأفكار؟»، ويهدده بالفصل، ولكن سيد يجاز هذه المعركة بصلاية، ويرقبه «الراوية» فى عطف وشفقة وهو يقول بحماس: «كل شيء قد تغير، والبلد الآن أصبح بلدنا، الثورة جعلتها بلدنا، أليس كذلك يا أستاذ»، وبعد أيام أخبر حاتم «الراوية» أن «سيد» استدعى للتجنيد وسيرحل إلى اليمن للقتال هناك، وتعلق ضحى فى كلمات دالة: «أليس مؤمناً بالثورة، لماذا لا يدافع عنها حتى فى اليمن»، فى حين يعطى «الراوية» مذكرة سيد عن حقوق العمال إلى اللجنة، بعدها بأيام كان سيد عند «حاتم» متحمساً للحرب فى اليمن. ويتسأل بسلاية لماذا لا ينضم «الراوية» إلى «الاتحاد الاشتراكي»، فى حين يتضح من الحوار أن «حاتم» لا يجد سناً يحميه فى تصاعده الوظيفى إلا بالانخراط الكامل فى «تنظيمات الاتحاد الاشتراكي» حتى لو لم يكن مؤمناً به.

سيخادر «الراوية» مصر مع ضحى، بعد أن تواصل عاطفياً، إلى روما، وسعود لما جرى فى روما من أحداث مكشفة لتعريف جوانب جديدة فى شخصية ضحى، وحيث يتعرض «الراوية» لعديد من التجارب، ستوضح أزمات حياته. ولكننا الآن نتابع «سيد» وتطور حياته ونمو شخصيته.

عندما عاد «الراوية» من روما محملاً بالأشجان والإحباط والفجعة فى حبه لهذه المرأة التى كانت تخفى أسراراً عميقة وروحية، فوجئ بغير مؤداه أن «سيد» قد فقد سلكه فى حرب اليمن. لقد أدرك سيد بالمعاناة الراهية

والمليادين، والتمائيل. لقد استغرق في حب ضحى، وتمازجنا حتى وصلنا إلى ذروة الجنس. لقد وقع في براثن امرأة مدبرة، ابنة الأرستقراطية المصرية، الممتدة إلى الأطراف، حتى لتكاد تتعامل مع شبكات التجسس الصهيوني، من خلال صديقة لها، هي المرأة التي تعمل بالمعهد الذي يدرس فيه «الرواية» وضحي.

والقارئ يتساءل: ما المبرر الروائي لاستعراض ثقافة الكاتب ومعرفته بالأساطير وأصلاء التاريخ في روما، ثم هذا الحوار والتقريرية الشاعرية التي خلط فيها بين شخصية ضحى وإليسايت التي أخصبها أخوها «أوسير»؟ كيف يبرر لنا استخدام الأسطورة المصرية (إيزيس وأوزيريس) في أبعاد معاصرة؟ لقد سقط في رمزية الرواية الواقعية، المستوفاة الشروط، التي استنفدها «تجيب محفوظ»، في الترميز لمصر بأمرأة في عديد من رواياته، لعل أبرزها (ميسارمار). (والكرنك) حيث «زهرة» و«قرنفل» تقدمان بوصفهما رمزين للوطن.

وطبعاً لا أنكرُ على «بهاء طاهر» إمكاناته الثقافية، ولكن الموضوع يتحصر في استخدام هذه الإمكانات الثقافية ووظيفتها في بناء الرواية، فهل لها من دور سوى البُلبُل أنه يتجاوز المكان والبيئة الطبقية التي صورتها الرواية المصرية. إننا لسنا ضد تصوير الحدث والشخصية في الامتداد المكاني، خاصة في أوروبا، ولكن لا بد من منطق يتسق والرواية ويحدد هذه الاستخدامات، ولا يتعلّق بمجرد رغبة التعالي عند الكاتب.

لن نجد، بعد تقصى هذه الأحداث والتماذج، إلا استطرادات مملّة عن ضياع «الرواية» وغربته، ولقائمه الدائمة في المقهى، يلعب الطاولة والشطرنج، ويمارس اللامبالاة والجنس في زوايا الأماكن المضمّة، مثل الأحياء المخيطة بالمناخن. وخلال هذا الإملاط الرؤنسانسي في وصف أزمة «الرواية»، يتصاعد موقع سيد حتى يتضح عضواً في التنظيم الطليعي، وينكشف وكر القمار الذي يديره زوج ضحى والذي يتردد عليه حاتم.

رأس العضابة التي تضم حاتم وعبد المجيد زوج أخت الرواية. غير أن الأخطر من ذلك، الذي أثار دهشة «الرواية» ورعبه، أن ضحى هي الطرف الأقوى في العضابة، وهي التي تقاسم الرشاوى مع «سلطان بك».

وتسأل هنا: أليس من السذاجة، رغم احتمال واقعيته، أن يرمز «بهاء طاهر» للطبقة العاملة أو جماهير الشغيلة بنموذج إنساني ليست له أرضية طبقية محددة؟ رجل بدأ حياته منادياً للسيارات، ثم أصبح ساعياً، ثم ملاحظ عمال، ثم موظفاً كتابياً، أي أنه جزء من التماذج التي تكسب في طريق صعودها الاجتماعي سلوكيات انتهازية مع وعي طبقي ضبابي، وهي ممارساتها تخدم كل الأطراف. لقد أراد «بهاء طاهر» أن يصور ضلالة جماهير الثورة، وتلاعب رجال الثورة بمصير هذه الجماهير في الوقت نفسه، وهذا تبسيط ساذج لعملية الصراع الطبقي وجعلها في سياق تجولات ثورة ١٩٥٢. ولعله منطقي لو أخذنا الطرف الآخر وهو «الرواية» بوصفه نموذجاً للمثقف البرجوازي الصغير الذي اكتشف قدرته الثورية في محنة بسيطة أثناء أزمة الديمقراطية في ١٩٥٤. لقد أصبح سيد ينظر إلى تحولات الثورة ومؤسساتها بمنطق من اكتشف اللعبة، وأيضاً، في الوقت نفسه، بمنطق المشاهد المتفرج السلي.

وقبل أن نستغرق في هذا التحليل نعود إلى جزء مهم من الرواية، هو فترة الدراسة التي أمضاها «الرواية» مع ضحى في روما. لقد كشف «بهاء طاهر» عن اتبهاره بتقاليد الرواية في العالم الثالث ولعبها بقضية صدام الشرق والغرب، والمقاومة الحضارية لأوروبا، كما في روايات (عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم و«لقدنيل أم هاشم» ليحيى حقي، و«موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، و«الخي اللاتيني» لسهيل إدريس. فحاول أن يقرأ الشخصية المصرية وأحداث الثورة، والإحساس بها في روما، غير أنه «على لسان «الرواية» يتكوّن الذي أوردناه، غرق في تورمات الزومانية الجنيّة: صفيحات وصفيحات من الوصف لآثار الحضارة الزومانية، والحقائق

يشهد على هذه المرحلة من ثورة ١٩٥٢. ولكن هذا الموضوع يستحق دراسة مستقلة، لأننا في هذه الرواية نواجه بوجود «الرواية» نفسه، فاقد الهوية، الذي كان يعمل بالسياسة ويقرأ، ثم قرر الصمت والفرق في التآكل.

قدر الجليل في (قدر الغرف المقبضة) لعبد الحكيم قاسم :

ونصل إلى رواية (قدر الغرف المقبضة) لعبد الحكيم قاسم، حيث تتجسد بعنامة كثيفة رحلة عبد العزيز عبر حياته التي يعيشها في سلسلة لا تنتهي من الغرف المقبضة، تتآكل فيها الروح وتعيش في ثلثا القلب التماسية والحسرة والانكسار والاكتئاب «ما زالت كلمات أبيه تعاوده بين آن وآن.. هذه النار ربهما ثقيل»، تعاوده هذه الكلمات فيتذكر دارهم في القرية.. إن الحياة الخائفة التمسية في هذه الدور العفوية المهذمة الكالحة، تجعل «عبد العزيز» يتساءل:

«فهل يكون ثمة يوم يجتمع فيه الخلق قلباً واحداً أو نظراً واحداً وبداً واحدة، ينحون ركام الحطب عن السقف، عن الجدران، ثم يتدبرون أئى نية من الخوف والجمود والبلادة ترسمه هذه الجدران على الأرض متعرجاً متداخلاً، حاصراً الفكر والروح، ضاعطاً على القلوب، تعفن حبس الدور المقبضة، وتنت بالحد والنزاع».

إن ثمة عقيدة تترسب في قلب «عبد العزيز» جسدتها كلمات الأب، سوف تحكم مساره في تنقلاته عبر صباه وشبابه ورجولته، في رحلته من القرية إلى حواري وأزقة القاهرة وأحيائها الشعبية المزدهمة وغرفها المقبضة التمسية التي سيمش فيها.

تلك هي رؤية «بهاء طاهر» لتناقضات ثورة ١٩٥٢ وتجلياتها بين اليمين واليسار في مرحلة ما قبل هزيمة ١٩٦٧.

إن شهادة بهاء طاهر متأخرة وتكشف عن ادعاءات التعبير عن جيل عاش الصراع الاجتماعي والسياسي والفكري حتى درجة الصدام مع السلطة الوطنية الناصرية، ربما لأنه لم يكن في موقف كاتب (قالت ضحى) الذي كان يحتل أبرز المراكز في أخطر أجهزة الإعلام. وعندما ضرب جيل الستينيات في عطر الانفتاح السعيد وغضب المهيمن على الثقافة والأدب والإعلام أيامها، كان كل الذي نال كاتب (قالت ضحى) هو النقل أو الإبعاد عن ممارسة مهنته في الجهاز الإعلامي، فأصبح - من ثم - في المعارضة، وقرر أن يشهد على صراع جيله مع سلطة ١٩٥٢ «برومانية» الخشوف البرجوازي الصغير الذي يؤثر السلانة ويخشي على نفسه عندما يشتعل الحريق الاجتماعي، في حين دخل أبناء جيله معتقلات القلعة وطره وأبي زعبل.

إننا لانظلم «بهاء طاهر»، فهو كاتب له مهاراته وأسلوبه، وقدراته على تشكيل إبداعه الروائي من خلال تصويره للحدث الدرامي، وغنائية شاعرية، فضلاً عن تأثر السرد الروائي عنده بالموسيقى، فالبناء سمفوني، وهناك أكثر من لحن يهزف بتنوعات متناغمة، غير أن هذه المهارات التشكيلية تصدع بسبب شحوب الرؤية.

ولكن إشكالية الرواية عند «بهاء طاهر»، هي طموح كاتبها أن يكون شاملاً على جندل صراع اجتماعي وسياسي لم يكن يتنازه.

ومن هذه الرؤية الساذجة الباهتة، حاول أن يشهد على اضطرابات الحركة الطلابية الشهيرة عامي ١٩٦١، ١٩٦٢، حيث كتب «أمل دنقل» عن اعتصام الطلاب في ميدان التحرير قصيدته المشهورة «الكلمة الحجرية». لقد حاول «بهاء طاهر» في رواية (شرق النخيل) أن

والاعتقال، لا تروى بل لا يمكن وصفها. وقلما تشير الكلمات، وحركات البشر الدقيقة أو الترددات والتشابهات، إلى بعض السطور فوق هذه الضبابية التي هي «الحقيقة» وهي «الحياة». وعلى هذا ينقل القارئ إلى عالم قاس تسوده نظرة جديدة.

ولقد ظن «عبد العزيز»، برحيله إلى ألمانيا، أنه اجتاز جحيم «قدر الغرف المقبضة»، وأن ثمة تفتحاً وازدهاراً ونقاءً ورحابة ستجعله يستمتع بحياته في هذا العالم الجديد، غير أنه حمل قدره معه. ومرة أخرى فترسه هذه الحجرات الخائفة، والدور العفنة التنتة الرائحة، فضلاً عن الغربة والشتات، ومعاناة البحث عن هوية ومشروع حياة، والتوق إلى تشكيل الواقع عبر الكلمات، وتغييره ومجاورته إلى عالم يصبح فيه المستحيل إمكاناً، حيث تتوحد الذات مع الورق، وتشيد عالماً يتجاوز المحدود والمألوف والمعادي.

لقد أصيب عبد العزيز بمرض السكر، وضعف بصره، وبدأ يحس أن النهاية على مرمى البصر، والسكة إليها سلسلة متصلة الحلقات، من وقائع غلاب لا يحتملها البشر. ولكن متى أصيب بهذا المرض؟ هل كان ذلك يوم قرع باب التجار والد زميله، وصاحب البيت الذي كان يسكن فيه، في جوف الليل، فقام مرعوباً يتخبط في الحيطان؟ هل كان ذلك يوم دفع قبضتيه في زجاج باب الشرفة، فتمزقت ذراعاه العاريان؟ أو أن ذلك كان في واحد من السجون؟ أم في برلين في ليلة من الليالي الكئيبة بالفرية، ومع الخوف تحت سقف كالج وحيطان كئيبة؟ ما جدوى السؤال، لقد صرخته واحدة من هذه الغرف، وقد سقط بلا أمل في النهوض.

لقد جسّد «عبد الحكيم قاسم» في هذه الرواية الإحباط والماناة وتدوّن التآكل، وفقدان الأطمئنان الذي عاشه جيل الستينيات، في واقع حافل بالبعود والإنهيار وأزمات ثورة يوليو ١٩٥٢. كل ذلك في لغة مكشوفة محملة بالصورة والرمز، لغة تنحت من التراكم الحضاري

الأب يقول: «الناس هم الناس على كل حال»، لكنها اللغات. وهو بذلك يفسر اختلاف قسمة الحظوظ بين الخلق، السر كائن في الدار، وعلى ذلك فقد استقر في نفس «عبد العزيز» أن دارهم منحوسة العتية، وأنها هكذا تحبس حظوظهم في جوها المكتوم خلف جدرانها الصامدة الرطبة، وأنه لا أمل إلا بالخروج، لكن إلى أين والأحوال تسوء من يوم إلى يوم.

فالرواية هنا يستحضر في قليل من الصور الباقية التأثير عالماً قائماً وحشياً، كل ما فيه منقول بيروية «كافكا» الدقيقة، وبأسلوب بصرى واقعي في آن. إن الحقيقة الفنية تستحضر هنا ببرعها المحدث والقاسي، أكثر مما تستحضر بارتجافها.

لقد حمل تأثير السينما إلى الرواية مطلباً جديداً هو «الحضور»، فقد صار على «الشخصية» أن تفرض نفسها عن طريق الصورة الحاضرة، المعيشة في الحاضر، وليس في ماضٍ قصصى، أو عن طريق الصوت والخطاب والمونولوج وامتحان الضمير، ليس باعتبارها «إنساناً» تروى حكايتها بل باعتبارها «فرداً» حاضراً أثناء قراءتها.

إن المزج الماهر للحاضر البصرى والصوتي، ولماضى المستحضر فقط من خلال نقطة حاضرة، قد سمح لنا بمعاشة «عبد العزيز» في مرحلة السجن والاعتقال واغتيال حريته، بلا طعنة عن نشاطه السياسى، وإشارات قليلة، وسمح بفهم مأساته بوصفه رمزاً ونموذجاً لفصائل اليسار التي اعتقلت في عام ١٩٥٩، وعانت القهر والصدام مع السلطة، صداماً للثقيفين الشهير، ووطأة معتقل الزواحات بالوادي الجديد، حيث الصحرَاء والشجى تحقّق الفراغ وتملأ القلب بالرعب والغصه الجارح، فالمكان، في هذه الرواية، يصبح عَصراً زيبياً في نسج السرد ومكوناً من مكونات البناية التشكيلية للرواية.

إن الحقيقة الانطباعية المضاعفة الذوّارة، المصنوعة من غبار مضيء معلق في الفراغ، عن عالم السجن

«الراوية» نفسه بسماته وملامحه، يهاجر إلى إحدى مدن السعودية «تبوك»، ينتظم في طابور المهاجرين، حيث الحلم بالثروة.

والانطباع الأولي عن النهج الروائي المسيطر على بناء وتشكيل المادة الروائية هو نهج العناية، نعى إيهام الحياة في مواجهة فقر المصادر الفردية، حيث نجد أن لكل إنسان تلاحمه الخاص، إلا أن وحدته وشخصيته وقلقه لا يحسب لها حساب، في كلية تتفتح على الفراغ في عالم مدينة «تبوك».

وفي البداية، ستحاول أن نتعرف هوية ومكونات «الراوية»، فبعد رؤيته وخبراته وتحقيقاته ومعايشته، سوف نطل على واقع مدينة «تبوك»، ونتعرف هذه المدينة باعتبارها نمطاً للمدن السعودية، بكل وقائع وأحداث ونوعيات حياتها وأخلاقياتها وقيمها، وكذلك على الأنماط الإنسانية للمهاجرين إليها من كل جنسية، وأهل المدينة الأصليين وسلوكياتهم ومصائرهم، وجدل العلاقات الاجتماعية التي تتوازي وتتعارض فيها المصادر وسبل الحياة.

إن «الراوية» إسماعيل شاب جامعي، عاش حلم النهضة والتحرر الناصري في صعوده، وأصطدم، في الوقت نفسه، بانكساره وتخطئه في نكسة ٦٧، وتتابعت الانهيارات رغم محاولة التماسك والتصدي، وحرب الاستنزاف. غير أن السادات انقلب على كل شيء. جنشيل أحدثته ثورة ١٩٥٢، في حياتنا، وقاد الثورة المضادة، وانقلبت الأوضاع الاقتصادية، حيث وحوش الانفتاح الاقتصادي وحيثاته، وشركات توظيف الأموال، والانحراف، والتشوهات التي مسحت حياتنا، رغم حرب أكتوبر ٧٣ التي بشرت بالأمل، ولكن السادات سرعان ما أجهض انتصاراتها، واعترف بالعدو التاريخي للعرب - إسرائيل - وجعل مصر تابعة لأمريكا والغرب.

كان هذا هو المناخ الذي أفرز جيلاً مرهقاً، خائب الآمال، منطم النفس، يائساً، لا يجد في بلاده فرصة

لوجدان العربية المصرية، وتحتوى في لحمة واحدة أرقى ما في ألفصحي والعامية من تعبير غنائي ذى إيقاع موسيقي حزين، يضفى على الوجود حياة وحساً وشاعرية.

هجرة الجيل إلى (البلدان الأخرى)

إن الإشكالية الفكرية والجمالية التي تقدمها وتؤكدها بؤى ونضج رواية (البلدة الأخرى) للروائي إبراهيم عبد المجيد، تتعلق بالعاناة وشقاء الروح والمقيم وغيبوبة الهم وضياح الأحلام التي يصطلم بها المهاجرون والساعون إلى دول الخليج، ذل النقط ومدن الملح والثروة الأسطورية، حيث الحلم للدمر بتكوين الدولارات وتكديسها.

إنها شهادة مؤلمة، بالصورة والرمز المحسوس، عن الاستسلام والغرق في عوالم فقرت فجأة من جهود البداوة والقبيلة إلى الحضارة المدنية ذات الطراز الغربي في المخمار والطرق والمواصلات، واستخدام مشجرات التكنولوجيا والحضارة الغربية، غير أن هذه القفزة قد شوهت إنسان هذه المدن وأصابته بعدد من الأمراض العصبية والخلقية، وجعلته يتعالى في كبرياء وصلف على هؤلاء المهاجرين من جنسيات عديدة، مصرية وعربية وأفريقية وآسيوية، هؤلاء الذين يشكلون الأيدي العاملة والخبراء في كل مجالات الحياة بهذه المدن.

وفي (البلدة الأخرى)، نلتقي بالراوية نفسه، ابن الإسكندرية العريقة، بتراكماتها الحضارية والبحر الذي شكل شخصيتها ومزاجها. الراوية نفسه الذي عرفناه في روايات (الصياد والينمام)، (المسافات) و(بيت الياسمين)، والذي شهد مرحلة انهيارات وقلقلة، وحصار الثورة المضادة بقيادة السادات لأحلام وطموحات المشروع الوطني التحرري لثورة ١٩٥٢ الناصرية، وشهد الانفتاح والمهادنة مع إسرائيل، والتبعية للغرب، وذوبان شعارات الاستقلال والقومية العربية والعدالة، وكل الأحلام المرهقة التي عاشتها الثورة الوطنية المصرية.

الهش، أن تكون له اليد الطولى حتى في الإحسان. لقد امتلكت البدوى الثروة وهو لا يفتن أنها ليست من صنع يده، فالويل لكل الويل لأبناء المواضر والمدن.

إن هذه الرواية تقدم نمطاً جديداً للرواية العربية، وهو نمط الرواية التي تعالج ضياع الأوهام، وتبين كيف يتحطم مفهوم الحياة لدى أولئك الذين يهرعون إلى مدن الخليج حلاً لمشكلاتهم الحياتية، وهو مفهوم قائم بالضرورة، برغم زيفه، على صغر مجتمعات النفط.

(نوبة رجوع) لشهداء الجيل

رغم أنها الرواية الأولى لمحمود الزدخاني، بعد أن حقق تميزاً في القصة القصيرة عبر مجموعته (السير في الحديقة ليلاً) والنجوم العالية)، إلا أنها رواية تكشف عن مستقبل واعد، فهي تحقق على مستوى المبنى والمعنى عدة عناصر، يوحدها الصدق والوعي في الشهادة على عذابات جيل الفترة القلقة للتناقض والحافلة بالتناقضات والتقلبات السياسية بعد رحيل عبد الناصر، وانتصار الثورة المضادة، ثم حرب أكتوبر ومجد العبور وتحطيم خط بارليف، ثم الزيارة المشحومة للقدس والصلح مع إسرائيل والتبعية للغرب وأمريكا.

والحق أن من طبيعة المنهج الواقعي النقدي الذي التزمه الروائي في تقديم الأحداث والشخصيات الرئيسية والثانوية أنه يعكس حركات عصره، حتى عندما يهدف من الناحية النهائية إلى التعبير عن شيء مختلف تماماً. وهذا التعاضد بين القصد الذاتي والالتزام الموضوعي هو الذي أضفى على البناء الفني للرواية دلالة وصنعة، رغم هفوات وسليبات عديدة في التنوير والإيحاء، والرمز، والحوار، واستغلال الزمن الدائري الذي لم يحكمه الكاتب السيطرة على دورته. في تنقلاته بين الماضي والحاضر والمستقبل.

لتحقيق أحلامه البسيطة، خاصة عندما يكون في وضع «الرواية» إسماعيل ابن الأسرة الفقيرة الذي مات والده وترك له أخوات وإخوة، فلا مفر من السفر إلى دول الخليج، حيث العمل والحلم بتحسين الظروف المعيشية.

وما يميز الكاتب، هنا، هو رחابة مفهومه واتساق نظريته وكثافة وعيه بجذلية الحياة وتناقضاتها في الغربة، وبها يشكل واقع مدينة «تبوك» ويبتعثها، حيث ينتشر العديد من الجنسيات: آسيوية وأفريقية وعربية. ويبنى الروائي بهجسه، بحسوبة فائقة ونقدية، نماذج حالة من هذه الجنسيات، ويبرز في درامية أزماتهم ومآلاتهم في الغربة: «فيليب سوساس» الكهربائي السيلاني، «أرشد» الباكستاني و«منذر» الفلسطيني، كل له قصة ومأساة وأحلام وأحزان تجسد هموم وطنه؛ فـ «أرشد» يكره «ضياع الحق» كما يكره «الرواية» السادات، و«منذر» يعاني ضياع وشتات الفلسطيني، وكل منهم منحصرون وتلفظه مدينة «تبوك». أما المصريون فأبرزهم «عابدة» المريضة التي حولتها مهنة الطب إلى آلة باردة قتلت مشاعرها وأوثقتها في الغربة، وهي تحتضر احتضاراً غير مرئي. وفي مقابل «عابدة» المصرية، يقلم الكاتب نموذجاً لابنة المدينة «تبوك»، وهي «واضحة»، الفتاة الريفية المشتاقة للحب، تغتالها بتقاليد المدينة البدوية الفظة وتقضى عليها، وتظل تطارد «الرواية» إسماعيل برسائلها: «لماذا تركتهم يفعلون بي ذلك، أنا أحبك لأتسى»؟

ويظل «الرواية» شاهداً على انهيار أحلام كل هؤلاء، فبشلاً أو موتاً، ويتمتم بينه وبين نفسه :

«لماذا يؤكد الجميع لي في هذه البلاد؟ هنا أرض تأتي إلا أن تمسك بما يستقط فيها، ولأنه إذا تمرد تقتله.. بضرة قدر أو حظ عاثر أو خطأ ساذج، تقتله في كل الأحوال... القتل هو الغاية».

و«عابدة» تعرف وتذهب إلى حتفها بيدها.. و«صالح سنيور» ابن بار لهذه البلاد، يحب، وهو الصغير

النهاية دليل على صدقه وتوحيده مع قضايا شعبه في الحرية والتقدم.

(انكسار الروح) للجيل

وتتوقف أخيراً عند رواية (انكسار الروح) لمحمد النسي قنديل لأنها تشكل لحن الختام في سيمفونية الرواية التي ناقشت وجسدت بحرية واسعة هموم جيل ثورة يوليو ١٩٥٢. إنها تكشف منذ البداية عن انكسار روح الجيل وخيبة أمه وضياح طموحاته، وخواء وعقم أحلامه، في شكل أنشودة حزينة من المكابدة والعشق، صافية وعذبة اللغة والمضمر والرموز، يقدمها «الرواية» منذ طفولته، وهو ابن مدينة «الحلة الكبرى» حيث مصانع وعمال التسيج وصراعهم البطولي من أجل حقوقهم البنيطة.

منذ البداية، نفق في علاقة تصنف بالبراءة والنقاء بين «الرواية» الطفل و«فاطمة» الصبية الرقيقة الغامضة التي تظهر وتختفي في حياته. عرف في أحضانها اختلاجه الشهوة الأولى وعالم المرأة الساحر. وتتوازي مع الخط نقشه علامات «الرواية» ابن عامل التسيج المناضل والمتفاني الواعي بحقوق العمال. ويبدأ وعيه في التفتح مع الصدام الذي يحدث بين العمال والإدارة فيتشكل عاله الأشمل والمتجاوز لحدود حياته العائلية الضيقة. لقد اعتقل أبوه بعد إضرابات العمال وتشيت الأمن المركزي لتجمعاتهم.. ولكن ما يحير الصبي هو انهياره بعيد الناصر، ووصفه لزيارته التاريخية لمدينة الحلة في عيد أول مايو :

«ثم حدث الطوفان عندما أقيمت سيارته السوداء، وظهر في جلته السوداء، كان شكلة غريباً رغم كل الذين يحيطون به، فلم يستطع أحد أن يحجب منه بشياً، بدا واضحاً جلياً

وعلى الرغم من أن حرب أكتوبر هي المحور الرئيسي للرواية، فقد ناقش أبعادها ومضاعفاتها من منظور وزاوية بعيدة عن بؤرة ما يحدث في ميدان القتال، وهو ما سمح له بالتصوير غير المباشر والموضوعي، رغم التزامه موقفًا زاعياً يكشف عن علاقاته بالحركات الطلابية في الجامعة. فالرواية مثقف جند في سلاح المشاة، يخدم في قسم نقل جثث الشهداء إلى المقابر، يتسلم ويحرق ممتلكاتهم من أشياء بسيطة تكشف عن أوضاعهم الطبقية، فهم في الغالب أبناء الفقراء من شعبنا الذين يدفعون ثمن حروبنا العادلة. وهو يعاني من الدوار والصداق ورائحة الفورمالين في ترده على مشرحة الشهداء، وهو يعود دائماً إلى أوراقه ليحاول الكتابة عن هذه التجربة واستعادة عوائلها الخفية، وعن الندوب والتآكل وآس الحزب وأحداثها السياسية وصراعاتها الخفية، والحرب من موقف السادات لإسرائيل وأمريكا. كذلك يكتب عن الزملاء والزمينيات، ومن بينهم «عائدة» الطالبة الشورية المنغمسة في النشاط الطلابي السياسي والمطاردة من البوليس. ولأول مرة نشقى بنموذج الفداء المصرية المعاصرة الشورية متكعلاً وفاضلاً. لقد غدت بـ «عائدة» في طفولتها، عندما اخترسها عمها في نذالة، لم اكتشفت لراجمات أبيها النقابي القديم وتمردت عليه، وانغمست في العمل السياسي، ومارست بنوع من التحرر علاقات الحب مع «الرواية» حتى حملت منه. وتتوالى الأحداث في الوطن حتى تجهض أحلام الجيل الذي حارب وفاضل وتمرد، وهي أحلام يرمز لها الكاتب بإجهاض «عائدة» وموت علاقاتها بـ «الرواية» الذي تنتهي أحداث الرواية وهو مازال يبحث عن الأصل والجذور بالبحث عن قبر أبيه، ولكن بلا جدوى.

إن «محمود الرزائي»، هنا، قد أثبت أنه لم يكن المتفرج الذي تستغرق الفرجة على عصره، بل الصحفي أنه كان مدفوعاً بدوافع خلقية واجتماعية وسياسية، وهي دوافع واعية ولاوعية في الوقت نفسه، غير أنها في

في بعض الأحيان يشبه الأب المهووس الذي يعتقد أن أولاده لن يبلغوا أبداً.. لذلك كان يخاف علينا من نوبات الجفاف وغلاء الأسعار وتطرف الأفكار.

وبلخص «الرواية» القضية التي عاشها الجيل بهذه الكلمات:

«غريب أمر هذا الرجل .. لقد قبض على أبي ومع ذلك لم أقدر على كراهيته بل إن أبي أحبه أيضاً عندما استطاع بفضل أبي بدخلى كلية الطب كما يفعل الأكابر بأبنائهم.. كان يضربنا بشدة فلجأ إليه لنحتسب به منه.. حتى داخل السجن.. وهم تحت سياط التعذيب كانوا يهتفون باسمه.. كانوا يعتقدون أن ما حدث هو نوع من سوء التفاهم المرير».

وسألي حكم السادات، وتقلب الأوضاع وتخاصم الثورة المضادة بقايا الحلم الناصري، ورغم حرب أكتوبر، يصبح الصلح مع إسرائيل والتبعية للغرب وأمريكا تمرى الحرب. ومن خلال علاقة «الرواية» بزميلته «سلوى» ابنة الطبقة الجديدة، طبقة الانفتاح، يدخل عالماً آخر، عالم التجارة والمقاولات والمستثمرين الذين يجنون ثمار الحرب. وفي الوقت نفسه، تضع «فاطمة» رمز الحلم القديم حتى يمتزج عليها في بيت للدعارة باعتباره رمزاً لما يحدث من تدنٍ وسقوط ومهادنة في الواقع السياسي.

تلك كانت نماذج بارزة من رواية جميل الستينيات، شهدت ووفقت، بالصورة والرمز المحسوس، الحياة الخاصة لثورة ١٩٥٢ وما قامت به من تعديلات طبقية وتعديلات في مجالات حياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية. وقد أثبتت هذه النماذج أن الرواية - بوصفها شكلاً بانورامياً، يستوعب ما قبله وما بعده من فنون - قادرة على التقاط جدل العملية الاجتماعية.

أمامي بكتفيه المرتفعتين وصدره العالي قليلاً.. وورقته ثم رأسه .. وأنفه البارزة.. كل شيء فيه كان مصنوعاً بنوع غريب من المهابة.. كان يرفع يديه ويتشم، ودفعني هذه الالتماسة للجنون. هذا هو منقذى.. لم أقل شيئاً من الأناشيد لم أذكر أى شعار.. صرخت.. أعد لي أبي يا عبد الناصر».

ويعود أبوه من المعتقل منكسر الروح منهكاً، كان يرفض أن يصفى إلى أية نشرة من نشرات الأخبار، أو يطلع على الجرائد القديمة، أو يسمع أى شيء عن أية تغيرات.. ويتساءل «الرواية»: «كيف يكون أبى وهو العامل البسيط على صواب وعبد الناصر على خطأ؟». هذا السؤال سيحكم اختيارات وتجربة «الرواية»، حتى عندما ينمو ويتحقق بكلية الطب ويتفتح وعيه على الصراع في الجامعة بين الشيوعيين والجماعات الدينية، ويصطدم هو وجيله بنكسة ٦٧ وغياب عبد الناصر، ويتساءل:

«ترى هل أخطأ عبد الناصر في حقنا.. أم نحن الذين أخطأنا في حق أنفسنا.. لماذا آمننا به إلى هذا الحد.. ترى هل آمن بنا هو؟».

وتأتي الإجابة من علاء الشيوحي:

«أندري ماذا أراد عبد الناصر أن نكون.. عشياً أخضر.. مزدهراً وبانماً.. ولكنه عشب مثابه العيدان.. العشب تشبه العشب بلا أدنى اختلاف.. نحن جميعاً أمام العاصفة.. نخضع للقص والتشذيب ونمتص نوع السماد الذي يوضع لنا.. لم يرد منا أن نتمايز.. أن تخرج منا أزهار برية أو أحراش مليحة بالشوك أو حتى أشجار تثبت التيق والحصرم.. كان يحرس على تغذيتنا بالسماد المناسب ولكنه كان يقصنا في الوقت المناسب أيضاً.. كان

١٩٥٢، لأنها تمتلك حزن جيل مناضل، وشجاعته وبيكارته، وهو جيل عاش مأساة وأحلام شعبه، جيل يختلف في موقفه المعارض مع كثير من كتاب الأجيال السابقة الذين حاولوا تصوير أزمة البرجوازية المصرية وخداعها بروح معارضة، إلا أن أبناء هذا الجيل الأخير لم يصوروا إلا وضاعة وحقارة بيعتهم الاجتماعية الخاصة، وهكذا دفعتهم الحقيقة التي صوروها إلى تفاهات المذهب الطبيعي وجزئياته المحدودة والضيقة.

إن رواية جيل الستينيات هي الشهادة والنبوءة على واقع مثلي تابع ومهادن ومزق.

لقد كان درس هذه الرواية الجديدة الجميلة أنها جاءت محصلة للموامل الطبقية التي تتحدد بجلاء المصائر الفردية في علاقتها العميقة والمعقدة مع الموامل الشخصية التي تتحدد هذه المصائر الفردية أيضاً. بيد أن هذه الوحدة وهذا الاندماج بين الضرورات الاجتماعية هما دائماً نتيجة لصراع ليس تجاهه أمراً مفترضاً سلفاً، وليس أمراً مسلماً به، لكنهما نتيجة لصراع يتقلب بين النجاح والفشل.

إن هذه الرواية أصنق من كل كتابات المفكرين والمؤرخين السياسيين الذين ناقشوا أبعاد وتقلبات ثورة

فن الرواية الحديثة

عند محمد جلال

دراسة في (الملعونة)

و (محاكمة في منتصف الليل)

سمير مرحان

(مصر)

قد من مشاهة الواقع ، سواء في تصوير الشخصية أو في اعتماد الرواية على تصوير قطاع من قطاعات المجتمع أو الصراعات التي تضطرم بها فترة تاريخية في رقعة روائية بالغة الاتساع . ورغم أن الرواية بهذا المفهوم تحاول أن تعطي الواقع شكلا ، وذلك باكتشاف علاقات جديدة فيه وبأن تكشف عنه من خلال وجهة نظر الكاتب ومفهومه للحياة . . إلا أن الانطباع النهائي فيها هو محاولة إعادة خلق الحياة بأبعادها الحقيقية في نطاق موقف معين ، أو « قصة » معينة ، تنطور من نقطة إلى نقطة في نظام منطقي يرتب الأحداث ترتيبا سببيا . وبالتالى ، ففي الرواية محكمة البناء ، وهي أفضل حالات الرواية التقليدية ، ينبثق الجزء من الكل ويتطور الموقف منطقيًا حتى يصل إلى نهايته الطبيعية .

والمفهوم التقليدي للرواية على أنها « إعادة خلق الحياة » وتحقيق « مشاهة الواقع » هو مفهوم ناتج من طبيعة الوظيفة التي كانت تؤديها الرواية عند نشأتها . ففي غياب وسائل التسلية الأخرى (ماعداد المسرح) في العالم الغربي ، كان على الرواية أن توفر أولا عنصر « الحدوث » ، التي لابد أن تتوافر لها عناصر

لم تعرف الرواية المصرية - في رأيي - طريقها إلى التعبير عن وجدان الإنسان المعاصر ، وعن النسيج الفكري والنفسى الذي يتكون منه علمنا المعاصر ، ليس في مصر وحدها وإنما في العالم كله ، إلا قريبا جدا . . ربما في أعمال نجيب محفوظ الأخيرة وخاصة (اللص والكلاب) . وأصبح على الجيل التالى - ومن بين كتابه المجددين بلا شك محمد جلال - أن يتقل بالرواية المضربة إلى مرحلة جديدة نستطيع أن نقول معها إن لدينا رواية « جذبة »

والسبب في أن الرواية عندنا لم تستطع أن تقف جنبًا إلى جنب مع الرواية الأوروبية ، هو أن الرواية عندنا منذ بدايتها حتى ثلاثية نجيب محفوظ - مع استثناءات قليلة - كانت تسير على المنهج الروائى الذى سناد الرواية الأوروبية منذ القرن الثامن عشر وحتى أواخر التاسع عشر تقريبا . وهو منهج - في عمومه - يعتمد على « تصوير » الواقع وليس التعبير الشعري عنه . والفرق بين المنهجين هو الفرق بين الرواية القديعة حتى ظهور جيمس جويس والرواية الحديثة بعد ظهوره . « فالتصوير » يعتمد على نوع من تسجيل الواقع أو تحقيق أكبر

الفنى لهذا الاصطلاح ؛ أى تركيباً معقداً يكشف فى علاقاته المختلفة عن كنه الوجود الإنسانى فى موقف مشحون بالصراع . والفرق بين المفهوم التقليدى للرواية على أنها تسجيل أو تصوير للواقع ، والمفهوم الحديث للرواية على أنها كتابة لحالة إنسانية أو « صورة شعرية » تكشف عن أبعاد الوجود الإنسانى فى موقف مشحون بالصراع ، هو الفرق بين الرواية التقليدية « الواقعية » بالمفهوم العام للكلمة ، والرواية الحديثة . فنحن إذا تجاوزنا عن الفروق التقنية بين أعمال كبار كتاب الرواية فى القرن التاسع عشر ومع استثناء بعضهم مثل جوزيف كونراد ودستوفسكى ، إلى حد ما ، لاستطعنا القول بأن الرواية الأوروبية عموماً تندرج تحت مفهوم « الواقعية » بمعناها العام ، وهو محاولة إعطاء صورة قريبة من الواقع (وذلك باستثناء الرواية التاريخية الرومانتيكية طبعاً عند والتر سكوت ودوماس الابن) . وكان اكتشاف « التقنية » فى الرواية الحديثة بوصفها عنصراً مهماً فى الأهمية نفسها للموضوع أو القصة ، بل يكاد يفوقه فى الأهمية ، من أهم الاكتشافات التى تحولت بفن الرواية عن التسجيل أو التصوير .

وبهذا المفهوم لا يصبح تتابع الأحداث بطريقة منطقية ، أو العلاقات المنطقية بين الشخصيات ، فى المحل الأول من الأهمية ، وإنما تأخذ الخبرة الإنسانية نفسها ، كما تفصح عن نفسها من خلال موقف معين ، وكما تنطبع على وعى الشخصية الرئيسية أو الشخصيات المختلفة ، المحل الأول فى الاهتمام . وبالتالي فإن تتابع الزمن أو المكان أصبح غير فى أهمية ، إذ إن جزئيات التجربة بغض النظر عن الزمان أو المكان هى التى تحدد مراحل تطور البناء الروائى ، ومن ثم لا يعود للزمن المنطقى أو التسلسل المكانى قيمة ، بل يصبح التركيز أساساً على الزمن النفسى وليس على الزمن الواقعى . ويصبح المكان ذا قيمة فقط إذا عبر عن جزئية من جزئيات التجربة . ولذلك ففى الرواية الحديثة يصبح الزمن عبارة عن حبات متناثرة كل منها تؤدى دورها فى خلق جزئيات التجربة ولا يعود سلسلة من تتابع المنطقى .

وزوال البناء الواقعى القائم على السببية ، والمنطقية التى تنحو نحو مشابهة الواقع ، مرتبط أشد الارتباط بتفقد الحياة

التشويق اللازم ، كما لا يد ، شأن أى حدث ، أن تقوم على تطور منطقى أو اطرادى للأحداث المترتبة على بعضها البعض حتى تحقق متعة متابعة القصة من نقطة إلى أخرى . ولا يمكن للدارس هنا أن يتبع التطورات التقنية الهائلة التى حدثت فى الرواية ، إلا أننا نستطيع أن نقول مطمئنين إن « القصة » أو « الحدوة المتطورة إلى نهاية معينة » ، ظلت دائماً الأساس فيها حتى عندما اكتشف الكاتب الروائى أنه يستطيع استغلال القصة فى تصوير أعماق النفس البشرية ، أو فى الكشف عن خبايا النفس الإنسانية . ومع وجود القصة فى مقدمة العناصر التى تتكون منها الرواية التقليدية ، ظلت الرواية دائماً « تسجيلاً للواقع ، وظل « الموضوع » أو « المادة » التى يقدمها الروائى هى التى تحتل المكان الأول من الاهتمام ، بغض النظر عن « الشكل » . فإدام الكاتب الروائى ، كما قال الناقد سانسبرى عام ١٩٢٦ ، يستطيع أن يخلق قصة ويقدم فيها شخصيات مثيرة للاهتمام فهو ليس بحاجة إلى الشكل . ولم يكن سانسبرى وهو يقول هذا الكلام وأما بأن الفن الروائى يستطيع أن يقدم اكتشافاً معينا للواقع والعلاقات والقوانين التى تحكمه ، كما يكشف لنا أعماق التجربة الإنسانية ، وليست مهمته الوحيدة أن يعطينا متعة تتبع « القصة » أو الحدوة ، وإنه يستطيع ذلك بأن يعطى التجربة الإنسانية الشكل .

ومع ظهور جيمس جويس فى رواية (صورة الفنان فى شبابه) عام ١٩١٤ . اكتشف الفنان الروائى فى أوروبا أن الحدوة أو « القصة » لا تمثل إلا أداة من أدوات خلق التجربة الإنسانية ، والكشف عن أبعادها فى الشكل الروائى ، تماماً كما يمثل الحوار فى المسرح أداة واحدة تلعب مع غيرها من الأدوات ، وفى تكامل معها ، دوراً فى البناء العام . واكتشفنا أن البناء العام للرواية يمكن أن يكون فى مجسومه وبصنائه المختلفة (ومن بينها السرد والحدوة والشخصيات وعلاقاتها مع بعضها البعض .. إلخ) . وكتابة « عن حالة إنسانية معينة . وبهذا المفهوم ابتعدت الرواية عن كونها مجرد حلوة تثير الاهتمام والمتعة ، فقط بسبب قربها أو تشابهها مع الواقع ، أو بسبب ما فيها من نقد اجتماعى أو تصوير لجوانب الصراع والتناقض ، واقتربت كثيراً من أن تكون صورة شعرية بالمعنى

هذه هي المهمة الخطيرة التي واجهت محمد جلال بوصفه واحداً من أبناء هذا الجيل الجديد من الروائيين . فعندما بدأ محمد جلال كتابة الرواية وأخرج روايته الأولى (حارة الطيب) عام ١٩٦٢ ، كانت الرواية المصرية قد اكتملت لها مراحل التطور منذ بداية (عيسى بن هشام) إذا اعتبرنا هذا العمل البذرة الأولى نحو خلق الفن الروائي في مصر ، إلى رومانسية هيكل في (زينب) ، إلى واقعية الحكيم الرومانسية في (عودة الروح) ، ثم إلى الواقعية الحديثة في روايات نجيب محفوظ حتى مرحلة (الثلاثية) ، باستثناء الروايات التاريخية بطبيعة الحال . وبإكمال مراحل التطور هذه اقتربت الرواية المصرية في نضج بنائها التقليدي ، وفي اهتمامها بتصوير الواقع ، كثيراً ، من رواية القرن التاسع عشر في أوروبا . وكانت ، تاريخياً وفنياً ، بسبب ظهور الرواية الفنية متأخرة جداً في البيئة العربية ، أفضل نتاج لفهم للحياة يشبه كثيراً فهم القرن التاسع عشر الأوروبي بما يصاحب هذا الفهم من تقنية مبسطة وفهم مبسط لطبيعة النفس البشرية . وطبيعة الحياة الحديثة . ولكن الرواية المصرية (باستثناء اللص والكلاب ربما) جند الكتاب الراسخين لم تتعد أبداً هذه المرحلة . وعندما أتى جيل جديد من الكتاب كان عليهم أن يقوموا بهذه الرحلة الشاقة لتطوير الرواية المصرية بحيث تعبر عن نظرة جديدة إلى طبيعة الواقع والحقيقة . . وهو الجيل الذي ينشظم بين أبنائه روائيون في منتهى الأهمية مثل فتحي غانم ولطيفة الزيات وصبري موسى وعبد الله الطوخى ومحمد جلال وجمال الغيطاني ويوسف القعيد وإبراهيم عبد المجيد وصنع الله إبراهيم وإقبال بركة وزينب صالح .

ولكن أزمة هذا الجيل ، في البداية ، كانت تتمثل في أنهم بدأوا يكتبون تحت ظل نجيب محفوظ الذي بدأ - ولا يزال إلى حد كبير - عملاقاً ، منتهى أمل الكتاب الروائي الجديد أن يصير إلى ما حققه ، ناهيك عن أن يتقدم خطوة بعده .

ومن هنا ، جاءت المحاولات الأولى لهؤلاء الكتاب صادرة من تحت معطف نجيب محفوظ أو من مدرسته ، إذا جاز هذا القول ، ولكن كان هذا فقط في الظاهر . ليرغم محاولة تحقيق مشابهة الواقع . . ورغم السرد الواقعي والاحتفاظ بمنطقية الزمان والمكان . . فإن الانطباع النهائي في عمل هؤلاء الكتاب

الحديثة وتعدد جوانب الخبرة البشرية بشكل لم يعد معه من الممكن تسطيح التجربة ، بل أصبح من المحتم الإلمام بكل جوانبها . والبناء الحديث ، القادر على فرض شكل معين على الواقع ، يحوله إلى « صورة شعرية » أو كناية عن حالة إنسانية ، جاء ضرورة للتعبير عن تعقيد التجربة الإنسانية وراثتها .

وقد ظلت الرواية المصرية أسيرة المفهوم التقليدي لفن الرواية لفترة طويلة باستثناء أعمال قليلة . وربما يعود السبب في ذلك إلى حداثة عهدنا بفن الرواية ذاته ، أو إلى عدم تعقد الحياة في المنطقة التي نعيش فيها من العالم متقدماً كبيراً حتى نهاية النصف الأول من القرن الحالي ، بينما كانت الثورة الصناعية في أوروبا وما تبعها من انتصارات علمية كبيرة وحروب مدمرة في أوروبا مسؤولة عن هذا التعقيد والتشابك اللذين لولنا حياة الإنسان الغربي . فقد كان مجتمعنا إلى فترة قريبة مجتمعا زراعياً ، العلاقات البشرية والنفسية فيه هي علاقات مبسطة وليست معقدة ، مما استتبع نوعاً من التفكير المبسط الذي يقابل النمط الزراعي البسيط في الحياة . وكان ذلك مسؤولاً عن فهم روائيينا للنفس البشرية على أنها نفس ذات بعد واحد . . تسيطر عليها نزعة نفسية واحدة ، فهي إما شخصية شريرة بالطبيعة أو طيبة بالطبيعة ، أو هي تتصرف وفق موقف منطقي واضح من الحقيقة سواء بالقبول والاستسلام أو الرفض والصراع . واتفق هذا المفهوم في الرواية المصرية ، على عمومها وباستثناء أمثلة قليلة ، مع مفهوم الواقعية بمعناها الواسع ، أي الرواية ذات البناء التقليدي الذي لا يرى الإنسان إلا من خلال بعد واحد أيضاً هو علاقته بالمجتمع الذي يعيش فيه ، ولا يلقى كثير بال إلى تعقيد خبرته البشرية وتعدد مناحيها .

ولم يكن من المعقول أن يحدث التطور إلى تصوير هذا التعقد في النفس البشرية إلا إذا تعقد المجتمع ذاته ، وتعقدت وتعددت علاقاته وتنقضاته وصراعاته ، وأصبح واعياً أيضاً بالصراعات التي تدور في العالم من حوله . وقد أصبح على الجيل التالي لجيل الكبار ، من أمثال نجيب محفوظ وعبد الحليم عبد الله وغيرهما ، أن يخطو بالرواية نحو خلق صورة شعرية مركبة تعكس هذا التعقيد الجديد في حياتنا ومجتمعنا في الفترة المعاصرة .

ما يريد أن يختار موقفاً واقعياً مبنياً على بعض التفاصيل القليلة ، لكي يصل من خلاله إلى إدراك حالة إنسانية ما ، أو حقيقة يشير إليها الموقف الواقعي . وهذه الحقيقة هي في أساسها ما يريد الكاتب إيصاله . والحقيقة الإنسانية التي تشغل محمد جلال في أعماله جميعاً ، حتى الواقعية منها ، هي محاولة تحقيق الذات التي يقابلها نوع من أنواع القهر .

ويصل هذا الموضوع الرئيسى الذى يشغل بال الكاتب منذ بداية حياته الأدبية إلى مرحلة كبيرة من النضج الفنى في المعالجة الروائية في (الملعونة) .

يختار محمد جلال ، في الروايات الواقعية الأولى ، قطاعاً معيناً من المجتمع هو في أغلب الأحيان الطبقة العاملة أو الفقراء والمعلمين ، ويصورهم في حالة صراع مع قوة أكبر منهم يحاول دائماً قهرهم ، تتمثل أحياناً في شخص انتهزى بلا خلق مثلاً في (حارة الطيب) ، أو في شخصية شيطانية متسلطة تستغل الأطفال والصبية وتطلقهم في الشوارع يسبحون لحسابها الخاص مثل المعلمة حلوة في (الرصيف) ، أو إقطاعي يحاول أن يغتنم مكاسب سياسية على حساب الفلاحين مثل أحمد بك في (القضيان) . واختيار الكاتب لهذا الصراع بين الطبقة الفقيرة المستغلة وشخص يمثل قوى الاستغلال هو اختيار شاع في السنوات الأولى من الستينيات في مصر ، نتيجة لتأثر كاتبنا فنياً بمدرسة الواقعية الاشتراكية التي يمثل الكاتب الروسي جوروكى علمها الأول . وفي ذلك الوقت ، كانت النظرة الاجتماعية في الفن تحتم على الفنان أن ينظر إلى النسيج الاجتماعي من خلال الصراعات القائمة بين الشعب العامل ، سواء كان من الفلاحين أو العمال ، وهؤلاء الذين يسيطرون على مقدراته . وكانت هذه النظرة تحتم بالضرورة أن ينتهي العمل الفني بانتصار الطبقة العاملة ، وانحدار قوى الاستغلال . ولا نستطيع القول بأن الظروف الاجتماعية وحدها التي مرت بها بلادنا قبل الثورة هي المسؤولة عن هذا النوع من التفكير الروائي أو الفني على إطلاقه . فلماذا لم ينجح جندوره في التراث الأدبي العالمي ابتداء من المدرسة الطبيعية ، التي - وإن كانت تعنى في صورتها الأولى بتصوير تأثير حتمية البيئة والوراثة في تشكيل حياة الإنسان - إلا أن اهتمامها بإنسان

الجلد ، من جيل ما بعد نجيب محفوظ ، كان محاولة خلق صورة تعادل الحياة وتكشف عن أعمق الحالة الإنسانية أكثر منها محاولة لنقل الحياة في صورة تمثيلها أو تشابهها كما كان الحال في كتاب الجيل الذي سبقهم . ومحمد جلال نموذج لهذا الفرق الدقيق بين جيلين كما هو نموذج لتطور الرواية في مصر من مرحلة سابقة إلى مرحلة أخرى جديدة .

ويمكن أن نقسم عمل محمد جلال الروائي إلى فترتين : أولاً ما يبدو فيها تأثير التيار الواقعي واضحاً وبخاصة تأثير نجيب محفوظ ، وهذه الفترة هي التي تبدأ بـ (حارة الطيب) (١٩٦٢) وتنتهي بـ (الكهف) (١٩٦٧) وهي تقسم إلى جانب هاتين الروايتين (الرصيف) (١٩٦٣) و (القضيان) (١٩٦٥) . أما الفترة الثانية فهي التي يبدأها الكاتب بروايته القصيرة (الأثني في مناورة) (١٩٧٠) وتلاها برواية (الملعونة) . وفي هذه الفترة الجديدة التي لم تكتمل بعد على ما يبدو ، تخلص الكاتب تماماً من تأثير الواقعية ، كما تخلص من تأثره بنجيب محفوظ ، وبدأ يكتب رواية حديثة بمعنى الكلمة ، يحاول فيها أن يخلق صورة شعرية تعادل الواقع ولا تصوره .

الفترة الأولى :

ويرغم جنوح محمد جلال في الفترة الأولى من حياته الروائية نحو الواقعية ، فإنه لم يتوقف عند هذه المرحلة ، وإنما حاول داخل هذا الإطار الواقعي الصارم الذي فرضته عليه التقاليد الأدبية السائدة في الرواية المصرية ، عندما بدأ يكتب ، حاول أن يتنقل بالرواية المصرية خطوة جديدة ، وذلك بأن يستخدم الإطار الواقعي في الإشارة إلى حقيقة إنسانية أكبر كثيراً من الواقع .

ولذلك ، فإننا نجد أن هذه الروايات جميعاً لا تزيد في عدد صفحاتها على المائتين صفحة ، إلا قليلاً ، بل إن بعضها مثل (الرصيف) لا يزيد على المائة صفحة ، إلا قليلاً . وصغر الحجم هذا يدلنا على أن الكاتب لا يريد أن يفيض في وصف الواقع لكي ينقل لنا صورة أمينة له كما يفعل الواقعيون ، بقدر

الأساسية لهذا التراث الذى نبت وتما مع تطور الفكر الاشتراكي العلمى ، كانت واضحة فى الأدب المصرى وفى النظرة المصرية إلى وظيفة الأدب ، عندما بدأ محمد جلال يكتب الرواية . وكانت قمة تأثر محمد جلال بهذا الاتجاه فى رواية (الرصيف) .

ولكن محمد جلال فى روايته الأولى (حارة الطيب) ، وإن كان قد تأثر بهذا الفكر النقدي والأدبى الذى أشاعه الالتزام بالواقعية الاشتراكية ، إلا أننا نجد أنه يحاول بقدر ما يستطيع أن يخرج عن الإطار الحرفى للواقعية الاشتراكية ليعطى روايته مفهوما إنسانيا أكثر شمولاً بقليل . فنحن نراه ، فى هذه الرواية الأولى ، يحاول التخلص من إسار التقاليد الأدبية والفنية السائدة فى وقت كتابتها ، لكى يرسم صورة لها صفة الشمولية ، أو يعطينا ، بالأحرى ، مجازاً فنياً ، يمسد صراع الإنسان مع القهر .

صحيح أن البطل فى (حارة الطيب) فنان ناشئ موهوب يتنى إلى الطبقة العاملة ، وصحيح أيضاً أنه يقوم بدور قيادى بين أبناء حارة الطيب ذاتها ، فالجميع يحبه ، والجميع يعتمدون عليه ويشيرون بمرورته ورجولته ، وهو يقف إلى جانب الجميع ويدافع عنهم ويعمل من أجلهم ، فهو بهذا المعنى شخصية من الشخصيات البطولية المشالية التى تفتى فى خدمة المجموع مهضوم الحق وتعتق قضيتهم . كل هذا صحيح ، ولكن انتهاء البطل إلى هذه البيئة الشعبية لا يمثل إلا جانباً هامشياً من جوانب التكوين الروائى الذى رسمه محمد جلال ، يعطى ظلاً من الظلال الكثيرة التى يسقطها الكاتب على شخصيته من كل جانب ، لا سيما وأنا بعد الصفحات الأولى نكتشف أن القضية ليست قضية (حارة الطيب) بوصفها وحدة اجتماعية داخلية فى صراع ما ، وإنما هى قضية الفنان نفسه ، ومحاولته لتحقيق ذاته من خلال فنه . فالبطل كاتب مسرحى كتب رواية رائعة وضع فيها من نفسه ومن فنه الكثير ، ولكنه عندما يحاول إخراجها إلى التور من خلال قريب الفتاة التى يحبها ، وهو صاحب إحدى المجلات ذاتة الصيت ، يبدأ صراعه مع القوى التى تحاول أن تقهره . ويتمثل القهر هنا فى محاولة هذه القوى منع الفنان - أو الإنسان بشكل

الطبقات العاملة بوصفها ميداناً صالحاً لمثل هذه الدراسة ومع من نطاق الدائرة الروائية التى كانت تتحرك فيها حتى أصبح الصراع قائماً أساساً بين طبقة ظلت مهضومة الحق طوال التاريخ الإنسانى والقوى التى تحافظ على مصالحها الخاصة باستغلال الطبقة العاملة أسوأ استغلال .

وقد ظهرت فى ثمانينيات القرن الماضى ، داخل هذا الإطار ، أعمال عظيمة مثل (البعث) لزولا التى صورت صراع عمال المشاجم مع الرأسمالية التى تستغل كضاحهم وعرقهم فى كنز الثروات ، ثم ثورة هؤلاء العمال فى النهاية وانتصارهم على مستغلبهم . وحتى فى ميدان الدراما شاع هذا الاتجاه وتجدد فى مسرحية (النساجون) التى كتبها الألمان جيرهارت هوبتمان عام ١٨٩٣ ومصور فيها ثورة النساجون ضد المهرج المسرحى صاحب مصانع القطن الذى يكتسب أمواله من عرق النساجون أنفسهم ولا يدفع لهم من الأجر إلا ما يكاد يقيم أودهم .

وقد داخل هذا الإطار ، إطار الصراع بين الطبقة العاملة ومستغلبها ، أحدثت الطبيعة ومن بعدها الواقعية الاشتراكية (التى لا شك أنها كانت امتداداً لها) ثورة هائلة فى التقنيات الروائية وحتى المسرحية . فلقد ألغت هذه النظرة الجديدة الاهتمام بالفرد ، بما هو فرد ، وبصراعاته الداخلية ، أو صراعه مع القوى الكونية الشاملة ، بوصفه موضوعاً أساسياً للفن ، وبدأت تهتم بدراسة الإنسان فى علاقته بالمجتمع . واستتب ذلك بالضرورة أن اختفى البطل المطلق من الحدث الروائى أو حتى للمسرحى وعقيدت البطولة للمجموع ، فأصبحت حركة الأحداث فى الرواية حركة جماعية وأصبح الفرد موجوداً فقط بصفته عضواً فى الجماعة . حتى إن زولا فى (البعث) أو هوبتمان فى (النساجون) يضيف إلى الحدث أو يسقط منه الشخصيات بما يخدم تطوره فقط . فالشخصية الفردية لم تعد مهمة ، وإنما حركة الجماعة هى الجوهر فى الحدث .

ولا أعرف إن كان محمد جلال نفسه قد تأثر فى رواياته الأولى بهذا التراث الفكرى والفنى الذى بدأ فى الغرب منذ ثمانينيات القرن الماضى أم لا . ولكن من الثابت أن الخطوط

الإقطاعي .. ومع ملاحظة أن الإقطاعي هنا هو صورة الإقطاعي التقليدي - أي صورة من الشر الخالص يرسمها المؤلف بالوان ثقيلة - وأن الفلاحين وصغار العمال هم صورة للطبقة والسماحة التي تكاد تقترب من الخير المطلق . مع ملاحظة هذا ، إلا أننا نجد الكاتب يتم لأول مرة بالكوناوت النفسية المعقدة للشخصية ، فلا يرسمها في بعد واحد - كما كان الحال في روايته السابقتين - وإنما يعطيها أكثر من بعد . خذ مثلاً شخصية حنفي أفندي ملاحظ السكة الحديدية الذي خطف البك ابنته لكي يعديها لقمة سائفة للباشوات في مصر .. إن حنفي أفندي بدأ حياته عاملاً في السكة الحديدية وقرأه أحد بك إلى أفندي وجعل منه موظفاً صغيراً لكي يستطيع أن يطويه تحت جناحه .. ولكنه احتفظ بتكامله ولم يسقط في هوة الخنوع والذلة حتى كانت حادثة اختطاف ابنته - وهي حادثة سابقة في زمن الرواية - فتجده يتحول إلى إنسان متعدد الأبعاد ، يقاوم ظلم أحد بك وينسحق تحت وطأة مأساة الاختطاف ابنته - وهي في حقيقتها رمز لاستغلال أحد بك للقرية للوصول إلى تحقيق أطماعه السياسية وتنمية ثروته - حتى اللحظة التي يصل فيها إلى قمة البطولة حتى ليكاد يرتفع إلى مصاف الأبطال التراجيديين عندما يذهب إلى المحطة يتفقد أبعاداً بعد أن فشلت خطته في نسف قطار السلطة ويجد أن الأوامر التي أعطاهما أحد بك - للإيقاع به خصيصاً - تقضي باقتياد كل من يقترب من شريط السكة الحديدية إلى السجن ثم إلى المحاكمة . ويطلب حنفي أفندي من صديقه وابن بلدته حارس المحطة أن يقتاده إلى السجن طامعاً مختاراً ليواجه بعد ذلك مصيره : الإعدام . وهو عندما يذهب إلى الإعدام برأس مرفوعة تقوم أماننا صورة للضحية التراجيدية التي تبعث في قلوبنا الشفقة من أجله والإجلال لقدرة . فنحن نشعر بقشعريرة الهيبه أمام تلك الشخصية التي رفعتها الألام إلى مصاف الأبطال العظام وهم يواجهون موتاً عظيماً . ولأن محمد جلال قد أستطاع أن يرسم الشخصية هنا بأبعادها المتكاملة ويحافظ على تعاطفنا معها منذ البداية ، فإن مشهد إعدام حنفي أفندي في ساحة القرية أمام أهله وأهلها على يد المأمور عميل الباشا وصنيعته سيظل واحداً من أروع المشاهد التي كتبت في تاريخ الرواية المصرية .

يكتشفان فيها الوجه البشع للمعلمة حلوة وكل ما تمثله . يقول عكاشة للواحد لحظة اكتشافها لحبيها :

« أنا اضايقت من الحياة إلى إحنا عايشنها ... تعرفي تقوليل إحنا بنعمل إيه .. إحنا بنشحت .. بنستغل إيمان الناس الطيبين وجههم للجنة عشان ناخذ فلوسهم .. وياريت بنأخذها لنفسنا .. بنديها للست حلوة عشان نحوشها .. واحنا بنأخذ إيه .. بنأخذ الجوع والتعب والعيا .. » (ص ٧٨) .

في (القضيان) ينتقل محمد جلال خطوة جديدة تمهد لمرحلته الثانية التي كتب فيها ثنائية (الكهف والوهم) ويطور فيها فنه إلى تعقيد أكثر في الرؤية والتقنية الفنية على السواء . والرقعة الروائية في (القضيان) أوسع بكثير من (حارة الطيب) و (الرصيف) ، فإذا كانت (حارة الطيب) تتناول صراع بطل فرد مع مجموعة من الانتهازيين تعاونوا قوى مساعدة مثل الأخت والحبيبة وأهل الحى بوصفهم خلفية تؤمن به وتدعم كفاحه ، وإذا كانت (الرصيف) تصور كفاح الشحاذين من أتباع المعلمة حلوة ضد استغلالها وتسلطها الذي يكاد يتخذ أبعاداً شيطانية ، فإن (القضيان) تصور قرية بأكملها ضد الإقطاعي ذى الطموح السياسي أحمد بك . ولا يمكن التطور في سعة الرقعة فقط وإنما يتمثل أساساً في قدرة محمد جلال على رسم عدد كبير من شخصيات القرية التي تقف طرفاً في هذا الصراع بشكل يحدد ملامح كل شخصية على حدة تحديداً واضحاً ويعطيها تكاملاً معيناً بأن يسقط عليها الضوء من أكثر من جانب في وقت واحد : جنود مأساتها في الماضي ثم انسحابها في الحاضر وخوفها من المستقبل الذي يعمل معه مزيداً من القهر طالما كان أحد بك (أو باشا فيما بعد) متسلطاً على أقدار القرية .

ومن الملاحظ أن الإطار الروائي العام في (القضيان) هو الإطار نفسه الذي اختاره الكاتب لرواياته السابقتين : الجماعة المسحوقة التي تواجه انتهازياً أو مستغلاً واحداً تمثل فيه جميع قوى القهر .. وهو في هذه المرة يختار - خلفه لهذا الإطار - قطاع الفلاحين وصغار الموظفين في البلدة في صراعهم مع

إلى النضج الفني، وهي تقنية تقابل الأزمة وتداخلها. ولأن الإطار الأساسي في (القضبان) ما زال إطاراً واقعياً، فهو لا يسمح للكاتب باستخدام تداخل الأزمة في خلق العصور والمواقف داخل عقل الشخصية، كما هو الحال في المرحلة الأخيرة من عمل محمد جلال الروائي، وإنما يخدم غرضاً أساسياً هو إلقاء الضوء على كافة الأبعاد التي يفتح عنها الصراع الاجتماعي سواء في الماضي أو في الحاضر أو في المستقبل. فالتقابل بين خطف ابنة حنفي أفندي في الماضي وخطف بنت القرية في الحاضر، هو استخدام لتداخل الأزمة، الغرض منه إلقاء الضوء على الموقف ذاته وليس على الصراعات الداخلية في الشخصية نفسها. ولكنه تقابل وتداخل موجود على أي حال، ويشير إلى استخدام أعقد منه في المستقبل عندما يصبح الزمن نفسه غاملاً من عوامل القهر الذي تقع تحته الشخصية كما هو الحال في (الملقونة).

وتضيف (القضبان) إلى التطور الروائي عند محمد جلال بعداً جديداً. فهي تتحرك داخل الإطار التقليدي للواقعية الاشتراكية الذي يصور الصراع بين الطبقة المسحوقة ومن يسحقها أو يستغلها، ولذلك فهي بالضرورة تقوم مثلها مثل روايته السابقة (الرصيف) على حركة المجموعة الداخلة طرفاً في الصراع. ولكن هناك فرقاً هاماً في استخدام محمد جلال للمجموعة في (الرصيف) واستخدمها لها في (القضبان). ففي الأولى نجد أن المجموعة كتلة واحدة تتكون من عدة أفراد لا تكاد تترك الخصائص النفسية التي تميز كل فرد منها عن الآخرين، والسبب في ذلك أن الصراع نفسه في (الرصيف) يظل صراعاً يعبر في المقام الأول عن فكرة في رأس الكاتب يختار لها الموقف الذي يصلح أكثر من غيره لتوصيلها إلى القارئ. ولم يكن الكاتب في حرصه على توصيل الفكرة بتصوير جزئيات التجربة الإنسانية بوصفها أفعالاً... ولذلك فهو لم يستطع أن يرسم شخصية واحدة متكاملة في (الرصيف)، بل كانت كل شخصياته تقريباً تجسيدا لجوانب الفكرة أكثر منها شخصيات حية، سواء كانت بين الشخصيات المسحوقة التي تفكر في الثورة على سلطة المعلمة حلوة أو من الشخصيات التي تعاون المعلمة ذاتها في ممارسة استغلالها لرعاياها من أعضاء مجتمع الشحاذين.

وإلى جانب التعقيد في رسم الشخصية، يتطور محمد جلال في (القضبان) أيضاً إلى تعقيد التقنية يصل إلى مرحلة معينة من النضج، ومعها يتخذ عمله الروائي طابعاً جديداً على الرواية المصرية برغم الإطار التقليدي القديم الذي يصور صراع الفلاحين مع الإقطاعي التسلط. يمتثل هذا التطور في التقنية في استخدام الكاتب للموقف الدرامي البادئ من قمة الأزمة مباشرة والصاعد بعد ذلك إلى قمة التوتر. وهو في هذا يبتعد كثيراً عن الواقعية التقليدية التي تبدأ من الجذور الأولى للحكاية وتتطور بها خطوة خطوة إلى نهايتها. فـ (القضبان) تبدأ في «متصف للموقف» على حد تعبير الناقد الروائي القديم هوراس وليس في بدايته. والبدء في «متصف للموقف» أو في قمة الأزمة هو البداية الدرامية الحقبة. تبدأ (القضبان) باكتشاف محاولة حنفي أفندي لتدمير قطار السلطة بتحويل قضبان السكة الحديدية بحيث يخرج عليها القطار عند وصوله إلى المحطة، وهي بداية درامية حقاً تضعنا في قلب الصراع نفسه وتثير لدينا العديد من التساؤلات التي تحجب عنها الرواية فيما بعد، وهي بداية تفجر الموقف في لحظة سريعة ولكنها مشحونة بالتوتر، وتضع أطراف الصراع وجها لوجه: حنفي أفندي تمسيد للتسحق الذي تقع تحته القرية كلها في مواجهة أحمد باشا تمسيد الظلم والقهر الذي تمارسه السلطة وحكم الباشاوات من عملاء الإنجليز. ومن خصائص البداية الدرامية دائماً أنها تثير الأسئلة بتفجيرها لعناصر الصراع الأساسي ثم تكون مهمة الروائي بعد ذلك أن يشبع هذه الرغبة في الإجابة عن الأسئلة التي يثيرها الموقف المتوتر في البداية. ولذلك، فإن محمد جلال - بعد هذه البداية المشحونة - يعود بنا إلى الماضي بحيث يفسر لنا الأسباب التي جعلت حنفي أفندي يقم على هذا التصرف، ومن خلال ذلك يصور لنا حساسة القرية بأكلها حتى يتطور بعد الأزمة إلى قمة التوتر في مواجهة القرية لحوادث اختطاف البنات المتتالية، وهي حوادث تعادل في وظيفتها الدرامية حادثة اختطاف ابنة حنفي أفندي قبل بداية الرواية، وتفسرها وتلقى عليها الضوء تدريجياً وباطراد حتى يصل الحدث إلى الذروة بإعدام حنفي أفندي ثم يتطور إلى المواجهة الكاملة بين القرية، باعتبارها مجموعة، وأحمد باشا.. والذي يخفي، هنا، هو أن محمد جلال يستخدم لأول مرة في (القضبان) تقنية جديدة سيطورها فيما بعد إلى أن يصل بها

وإلى جانب التطور الذي حققه الكاتب في تجسيد فكرة الفهر في النظام السياسي والاجتماعي نفسه وليس في شخصية واحدة، مما يجعل التجربة أكثر تعقيدا وأبعد كثيرا عن التبسيط والمباشرة، فهو يحقق أيضا خطوة هامة نحو التضج الفني الكامل تتمثل في رسم الشخصية في أكثر من بعد، بطريقة تؤكد غوص الكاتب أكثر وأكثر في أعماق النفس البشرية. فالشخصية في (الكهف) كما في (الوهم) تتحرك في نطاق ثلاث دوائر كل منها أكثر من الأخرى، أولاها هي حياة الشخصية وتكوينها النفسي المميز بما في ذلك جذورها الماضية (مثل خضرة) أشجان، وثانيها هي: انتمائها لمجموعة الأصدقاء القديمة من طلبة الجامعة الذين يقاومون فساد الحكم، ثم هناك ثالثا حركتها في الحياة العامة بعد التخرج (الوهم)، وبالتالي، فإن حياة كل شخصية تتشكل بانتمائها إلى مجموعة من المبادئ أو تخليها عنها أو تناقضها معها. أي أن القضية العامة تصبح هي العامل المؤثر في حياة الشخصية بل تشكلها، كما أن طبيعة التكوين النفسي للشخصية تشكل نموذجاً يفصح عن التناقضات داخل القضية العامة. وهذا يتعد محمد جلال تماما عن تبسيط النفس البشرية برسمها في علاقة اتفاق كامل أو تناقض كامل مع الواقع، كما هو الحال في الروايات السابقة (فيها عدا بعض شخصيات القضيان)، ويصبح التكوين النفسي للشخصية في (الكهف والوهم) معقدا بحيث يسمح بأكثر من تناقض داخل الشخصية والقضية العامة ذاتها (ربما فيها عدا صابر الذي يحتفظ بنقائه الثوري حتى النهاية).

الفترة الثانية:

والمرحلة الثانية التي بدأها محمد جلال بـ (الأنثى في مناورة) (١٩٧٠)، تنتقل إلى أسلوب جديد في تصوير التجربة الإنسانية، إذ يعتمد تماما عن محاولة تصوير الواقع أو تحقيقه، ومشابهة الواقع كما هو الحال في الروايات السابقة، ويقترب كثيرا جدا من مفهوم الرواية الحديثة كما عرفها الغرب منذ جيمس جويس حتى الآن.

وإذا كان الكاتب يحاول في الروايات الواقعية أن يصل إلى انطباع غامض يشير إلى حقيقة أو حالة إنسانية عامة أكبر كثيرا من

أما في (القضيان) فإن الكاتب لا يغفل الخصائص المميزة لكل شخصية وحركتها النفسية الخاصة أثناء اهتمامه بحركة المجموعة بوصفها كلا. ولذلك نجد أن تطور المجموعة في (القضيان) هو جماع لتطور الشخصيات الفردية. كما أن تطور هذه الشخصيات وحركتها النفسية يثرى حركة المجموعة وعمقها. ولذلك فقد استطاع محمد جلال أن يخلق في هذه الرواية، داخل الإطار التقليدي للواقعية الاشتراكية، نماذج بشرية مميزة الملامح تستطيع أن تعيش بيننا حتى بعد أن ننسى الحكاية أو «الخدوة» التي تتحرك داخلها؛ نماذج مثل حنفي أفندي وشحاته وفوزية ابنة الباشا التي تمرد على أبيها عندما تصل به الحسة إلى التفكير في استخدامها للوصول إلى أهدافه وتحقيق أطماعه السياسية، ورمضان صنيعة الباشا ونخامه الطمع... وغيرهم.

وتصل هذه الخطوة الجديدة في تصوير حركة المجموعة من خلال حركة أفرادها (أو الوصول من الخاص إلى العام) إلى درجة عالية من التضج في استخدام التقنية داخل الإطار الواقعي في (الكهف والوهم) عندما يتحرر محمد جلال تماما من فكرة وجود المستغل الواحد أو المتسلط الواحد على أقدار المجموعة بوصفه تجسيدا للقهر وعارسا له، تلك الشخصية التي كان يحتم وجودها التزام الكاتب بمنهج الواقعية الاشتراكية. أما في (الكهف والوهم) فإن النظام العام الذي تتحرك داخله الشخصيات هو الذي يصبح ممثلا للقهر أو الطرف الثاني من أطراف الصراع (إذا اعتبرت أن المجموعة هي الطرف الأول)، وهو نظام سياسي معين بالدرجة الأولى، و (الكهف) هي المرحلة الأولى من مراحل صراع مجموعة من طلبة الجامعة ضد هذا النظام السياسي الذي لا يقهرهم وحدهم وإنما يقهر المجتمع بشكل عام. أما (الوهم) فهي تتبع أقدار هذه الشخصيات التي رسمها الكاتب في المرحلة الأولى من الصراع عندما يخرجون إلى الحياة العامة ويحتفظ منهم من يحتفظ بنقائه وثورته (مثل صابر)، ويسقط منهم من يسقط إما تحت وطأة الحاجة الملحة إلى لقمة العيش مثل «الغبان» الذي يشتريه إحصان بالمال، أو بسبب التردى في هاوية التخل عن المبادئ مثل منير.

الروايات الواقعية يصبح الحب بهذا المعنى هو العامل الذي يساعد الشخصية على التغلب على عوامل القهر . أما في المرحلة الجديدة ، فالحب يفقد نقاهه عندما يصطدم بالحياة ، وينتج عن ذلك أن يتحلل التكامل النفسى للشخصية وينكسر متمثلاً في انهيار الحب نفسه ، وعندئذ يصبح تحقيق الذات مستحيلاً ، وتصبح الشخصية فريسة سهلة لعوامل القهر .

والتقنية التي يختارها محمد جلال لتصوير هذا التعقيد والثراء في رؤياه الأساسية هي تقنية مناسبة لمادته . وذلك في تعقيده . . وإن كان هذا التعقيد يمر بمراحلته الأولى في (الأثنى) ثم يصل إلى قمته في (الملعونة) .

وكلتا الروايتين تصور جماع الخبرة الإنسانية لشخصية واحدة ، كما أن الحدث في الروايتين - وهو حدث نفسى أساساً - يتم في ليلة واحدة من حياة سهى بظلة (الأثنى) وغالية بظلة (الملعونة) . ومن خلال هذه الليلة تتجمع الخبرات الماضية التي تمر بها الشخصية الرئيسية من خلال تجربة الحب الذي يصطدم بالحياة ، دون ترتيب منطقي للأحداث وإنما يرد المشهد أو اللحظة إلى عقل الشخصية بحسب أهميته النفسية في تكوين الحدث العام وليس بحسب ترتيبه على حدث سابق .

والخبرة الأساسية عند « سهى » بظلة (الأثنى) هي حبها لتامر الذي يبدأ بوصفه حباً مثالياً يجسد لها نقاه وسط عالم مروج بالتلوث ويجسده الكاتب في حادثة استدعاء سهى لصورة طرد عائلتهم الصغيرة من أرضها وموت أخيها سمير . إن هذا القهر الخارجى الذي لاقتة سهى في بداية حياتها كان يقابله حبها لتامر الذي أنقذها من الانهيار النفسى . ولكن هذا الحب ذاته يصبح ، فيما بعد ، العامل الرئيسى في حدوث الانهيار . وذلك باكتشاف سهى لحياة تامر . . وعندما تكتشف سهى ذلك تصبح الحياة نفسها تعبيراً عن القهر على المستوى الشخصى ، كما يرمز هذا القهر الشخصى إلى قهر أشمل وأعم منه ، هو معاناة الإنسان وعذابه بشكل عام . وبما يضيف إلى تعقيد التجربة هنا قابلية سهى نفسها للخيانة متمثلة في حبها القديم لكرم . وسهى عندما تنهار أركان عالم الحب أو عالم

الواقع هي محاولة الإنسان (أو الجماعة) تحقيق ذاته وإصطدامه بعوامل القهر ، فهو يلتزم بخلقية اجتماعية محددة يستخدمها إطاراً للصراع ، ويحتفظ « بالحدوث » أو النتائج القصصى القائم على السببية والتطور المنطقى للزمان . أما في (الأثنى في مناوره) فهو يحقق المفهوم الحديث للرواية بأن يقلل كثيراً من أهمية « الحدود » أو - بمعنى آخر - التطور المنطقى للقصة ، ويستتبع ذلك إلغاء عنصر التسايع الزمنى المنطقى والترتيب المنطقى للأحداث . . فعندما يلغى محمد جلال الخلفية الواقعية المحددة بإطار اجتماعى معين أو حالة من حالات القهر الاجتماعى أو السياسى ويصل بالحدث إلى أفلاك أشمل كثيراً من حدود الإطار الاجتماعى ، أفلاك تشمل أزمة الإنسان بشكل عام ، يصبح تحول تفاصيل الواقع عنده إلى انطباعات في وعى الشخصية تكون في جزئياتها المتناثرة خبرة إنسانية عامة . وبالتالي فإن التقنية الحديثة التي يستخدمها محمد جلال في (الأثنى في مناوره) ويستكملها ويطورها حتى يصل بها إلى النضج في (الملعونة) تعتمد على تصوير الواقع كما ينطبع على وعى الشخصية وليس على تصوير الواقع كما هو .

ومع تعقد التقنية في هذه المرحلة ، تعقدت الرؤيا عند محمد جلال رغم أن الإطار العام لها ظل كما هو .

تعتبر (الأثنى في مناوره) الخطوة الأولى عند محمد جلال نحو تحقيق الرواية الحديثة . وهي تقوم على تقنية تيار الشعور الذي ابتدعه جيمس جويس ودعمته الروائية فرجينيا وولف . وهذا النوع من الرواية الحديثة لا يستمد وحدته الفنية من وحدة القصة وإنما من « وحدة الشعور » لدى الشخصية ، ولذلك فهي بالضرورة رواية شخصية واحدة . وهذه الشخصية في (الأثنى في مناوره) هي التي ننظر طوال الرواية إلى الواقع من خلال وعيها به .

وإذا كان الحب في روايات محمد جلال الأولى هو وسيلة الشخصية لتحقيق ذاتها ، فإن الحب في (الأثنى) كما في (الملعونة) يصبح الحدث الرئيسى الذي يجسد القهر .

والحب في روايات محمد جلال هو الحالة الإنسانية المثل التي يستطيع الفرد أن يحتفظ فيها بكيانه وتكامله النفسى . وفي

الإنسان المعاصر بشكل عام ، ذلك الإنسان الذى يبحث عن ذاته وعن تحقيق القيمة فى عالم اختلطت فيه القيم - وبهذا المعنى فـ (الملعوننة) متقدمة كثيراً على الرواية المصرية .

والثقافة التى يختارها محمد جلال فى هذه الرواية هى تقنية فى :
مثل حداثة الرؤية نفسها وتقدمها المعنى .

فأحداث (الملعوننة) تدور كلها فى ليلة واحدة مقمرة بينما تجلس البطلة غالية على شاطئ البحر ، ويلعب البحر والقمر بضوئه الخافت (الذى يكون صورة شعرية تعادل أحياناً القهر وأحياناً الخلاص ، وأحياناً الأمل المفقود) وكذلك صياد عجوز تجده غالية على الشاطئ . بالصدفة وتتجسد فيه صورة الأب المتخذ بلا إنقاذ لأنه لا حيلة له أمام البحر وحادثة موت ابنته رباب التى يرحل بينها وبين غالية . تلعب هذه الصور جميعاً دور الموثيقات الشعرية التى تعطى للأحداث خلفيتها المكاتبية . ولكن الحدث الحقيقى أو الباطنى فى الرواية يتم من خلال تداعى الصور والمواقف فى عقل البطلة غالية ، حتى تكون صورة شاملة أشبه بالصورة الشعرية ، حتى تكتمل الرواية فتصبح فى مجموعها مجازاً لحياته ، للإنسان الحديث على إطلاقها . ويساعد على خلق هذا المجاز الشعرى اللغة التى يستخدمها المؤلف ، هى لغة ليست واقعية وإنما تتخلق عن طريق تنابح الاستعارات والمجازات غطاً فنياً يرتفع عن الواقع ويمادله .

ويقوم الحدث الرئيسى فى (الملعوننة) على مفارقة رئيسية بين حب غالية وأمين وبين الظروف التى تضطر كلا منهما للسقوط رغماً عنه . فغالية تقتل رجلاً عندما يحاول أن يسلبها عفافها مدافعة بهذا القتل عن تكامل القيم التى تعيش فى ظلها والتى يجسدها حبها لأمين . ولكن المفارقة تحدث عندما تدان هى فى هذه الحادثة لا لسبب إلا لأنها حاولت الدفاع عن قيمها . وحبها . وتكون هذه الحادثة الخطوة الأولى من سلسلة خطوات مطردة التقدم فى الحدث تعبر عن ازدياد القهر والتفافه حول عتقها ليخضعها . ولكن غالية لا تفقد إحساسها بتكامل الحقيقة وثباتها طالما كانت متأكدة من حب أمين لها . ولا ينجل عالم القيم الذى بنته لنفسها - والذى يمثل نظاماً أخلاقياً وكونياً صارماً -

النقاء الذى بنته لنفسها مع تاجر لا تجد ملاذاً من الإحساس العنيف بالقهر الذى يولده انبهار الحب سوى الاستجداد بحب آخر قديم هو حب كرم ، ولكنها لا تكتشف أن هذا الحب القديم ليس إلا وهماً وأن الحقيقة الوحيدة الموجودة هى حبها لتاجر ، وعندما ينهار هذا الحب ينهار إحساسها بتبناات الحقيقة نفسها بل تختل موازين الكون ذاته :

« الملمت أشلاخى الميعرة ، بحثت عن شيء فى عقل أقوليه ، أصنعته ، لم ألتق بشيء ، فخلت عنى كل الأشياء ، مهجورة فى هذا العالم ، الذى تأكل الأم فيه ابنها ويأكل الابن أمه ، وترزقه لنا صحف الصباح بلا خجل ، كأنه أغنية الصباح المفردة . . تبين أن تماسكى وهم ، فقدت توازنى بدلت لنفسى كأن قلمى معلقتان فى الهواء ، والأرض تساطح رأسى . . » (الأثرى ص ٣٦) .

والنتيجة الحتمية لاختلاف الكون عند حلول الحياة هى أن الفوضى تعم . والفوضى هنا فى القيم . فمن أهم مظاهر تعقد الرؤية التى تفصح عنها الروايتان الأخيرتان الإحساس بانهار القيم الثابتة التى كان يرتكز عليها الإنسان فى الماضى وإحساس الإنسان الحديث بأن الحقيقة لم تعد مطلقة أو ثابتة ، وأنه بزوال ثبات الحقيقة (التى يعبر عنها الحب المطلق فى أعمال محمد جلال) يجد الإنسان نفسه وهو يواجه فوضى القيم .

وهذا التعقد الجديد فى رؤى محمد جلال هو الذى يتغل عمله ، باعتباره روايتاً ، إلى مرحلة الرواية الحديثة بكل ما فى الكلمة من معنى .

وانبهار الحقيقة الثابتة التى كان يعبر عنها رمزياً الحب المطلق هو الموضوع الرئيسى فى (الملعوننة) . فالقهر فى (الملعوننة) هو قهر عام ناتج عن اختلاف نظام كبرى وليس فقط نظاماً اجتماعياً أو معطيات بيئة معينة . ولذلك ، فإن (الملعوننة) - بوصفها أنضج عمل قدمه محمد جلال حتى الآن - هى الرواية الحديثة الحقة التى نستطيع أن نقارنها بالرواية العالمية المعاصرة ، لأن الصراع فيها وإن كان ينبع من بيئة محلية هى البيئة التى شكلت مأساة غالية فى حبها لأمين إلا أنها تتحدث عن أزمة

العالم الخارجى أو التركيبية الواقعية التى توجد فيها هذه الشخصيات ، وإنما يأخذنا مباشرة إلى أعماق الشخصية وإلى أفكارها الباطنية ، حيث يختلط الماضى بالحاضر ؛ وحيث تصبح اللحظة المكثفة هى وسيلة الكاتب للتعبير عن كل ما يعتدل داخل عقل الشخصية من صراعات وتناقضات .

وتجتمع الرغبة العارمة من جانب الزوجة فتتحية مع الجفاء الواضح الذى يديه نحوه ابنه سامح ويذود الشك التى تلقىها أم وفيق فى نفسه على أن تجسد لديه الإحساس بالخيانة والقهق . فيتحوّل العالم الواسع الذى خرج إليه من السجن إلى جدران معنوية تضيق عليه الحناق شيئاً فشيئاً وتحكم حوله الحصار حتى يصل فى النهاية إلى لحظة الانفجار المروع فيقتل زوجته .

والمفارقة الدرامية الرئيسية التى يبنى عليها المؤلف الموقف هى التناقض بين الحرية التى حصل عليها وفيق ، وبين سجن الحيانة والغربة وانعيار القيم الذى يجد نفسه فيه بعد الإفراج عنه .

ويزيد المؤلف هذه المفارقة عمقا واحدة بأن يجعل الحيانة والقهق اللذين يعانى منهما وفيق بلا سبب على الإطلاق ، بل هو قهر عبثى تماما ، كما يريد المؤلف هنا - على عكس (الملعونة) مثلا - أن يخرج عن إطار القهر الاجتماعى إلى قهر أنسى منه وأشدّ إيلا ، وهو القهر القدرى أو الكونى الذى يقع الإنسان ضحية له . ف « وفيق » يدخل السجن دونما سبب واضح أو بلا سبب على الإطلاق اللهم إلا أنه احتضن شخصا أمام الجامعة يشبه البوليس فى نشاطه السياسى . وزوجته « فتحة » ليس هناك دليل واضح على خيانتها اللهم إلا أنها أنجبت ولده بعد دخوله إلى السجن ، وحتى حماته التى ينههما البوليس بأنها تتاجر فى أعراض النساء لا يصدر عليها - فى الرواية - حكم يثبت إدانتها ، بل تنتهى الرواية دون أن نعرف هل هى فعلا مدانة أم لا . وبهذا الشكل ، يوسع المؤلف من نطاق عذاب وفيق ليصبح عذاب الإنسان الذى لا يستطيع أبدا أن يصل إلى اليقين أو الحقيقة ، بالرغم من كل ما يحيط به من دلالات ، وإنما تصبح لحظة القتل أو لحظة الموت هى « لحظة الحقيقة » الوحيدة التى يمكن أن يحصل عليها فى حياته وينبى بها عذابه ،

إلا عندما تكتشف خيانة أمين . وأمين نفسه لا يمنحها إلا عندما يظن سواء أنها تخونه مع المعلم . ومع تقابل ظنون الاثنين وتصادمهما يحدث الحلل الحتمى فى عالم القيم الثابتة الذى يعيشان فى ظله . ومن ثم تحدث التراجيديا . والتراجيديا هنا تتخذ أبعادا أشمل بكثير جدا من حياة غالية وأمين أو تجريرتها الخاصة ، فهى تراجيديا الإنسان الذى يبحث عن القيم فى عالم يقهره ويجهز على أن يقبل الفوضى .

محكمة فى منتصف الليل

قلنا إن الأزمة الأساسية التى يعالجها محمد جلال فى روايات هذه المرحلة هى أزمة القهر التى يعانيها الإنسان فى العالم المعاصر . . . وهى - كما أوضحنا - استمرار للموضوع الرئيسى الذى سيطر عليه منذ بدايته الفنية ولكن بشكل أكثر شمولاً وتعقيدا فى إطار رؤية فنية وإنسانية أرحب وأوسع . والقهق عنده يتخذ أشكالا متعددة ؛ فهو قد يكون قهرا سياسيا أو اجتماعيا أو حتى قدريا كونيا . ويتخذ أزمة القهر عنده دلالات شتى لتصبح أزمة الوحلة والعجز والغربة التى يعانى منها الإنسان المعاصر إزاء قوى أكبر منه فى عالم تمزقت فيه الصلات الإنسانية وإنهارت فيه القيم الثابتة التى كان الإنسان يرتكن إليها ليصل إلى اليقين الذى يبحث فيه الاطمئنان . وفى روايته الأخيرة هذه - (محكمة فى منتصف الليل) - يصل الكاتب إلى درجة كبيرة من النضج فى تصوير هذه « الموضوعات » أو « التيمات » وفى استخدام الوسائل الفنية التى تلدرب عليها جيدا فى (الملعونة) و (الأثنى فى مناوره) .

ففى (محكمة فى منتصف الليل) يركز الكاتب الحدث حول الشخصية الرئيسية « وفيق » الذى يخرج من السجن لثمة ليجد زوجته وقد أنجبت له ولدا هو « سامح » الذى يشك فى بنوته . وهذه الأزمة فى حد ذاتها هى الشرارة أو الذروة التى يتصجر منها الموقف كله حتى يصل إلى قمة العنف الدرامى . ونحن نكاد فى هذه الرواية نرى الحدث كله من خلال وعى هذه الشخصية وتبنى وجهة نظرها تماما ، كما أن الشخصيات الأخرى كلها موجودة فقط فى علاقتها بشخصية وفيق وأزمته ، وليس لها وجود مستقل عنه . ولذلك ، فإن الكاتب هنا لا يعنى بتصوير

الرمزية التي تلخص فيها يشبه الاستعارة الشعرية العالم الذي يخرج إليه وفيق من السجن . وهناك دلائل أساسيان من هذا النوع تلخصان في تناقضهما التمزق الذي أصاب عالم وفيق والذي يعكس بدوره غزقه الداخلي بين الشك واليقين وهما طبق السلطة والكلب . فطبق السلطة الذي تعدله له زوجته غداة خروجه من السجن هو - كما يقول وفيق نفسه - الحرية بذاتها ، بما له من دلالات كالقدرة على الاختيار (اختيار الطعام الذي يحبه كأبسط مثال على الحرية) وكالرغبة في استعادة العالم القديم الذي كان يعيشه قبل دخوله إلى السجن . وفي مقابل هذه الحرية التي يرمز إليها طبق السلطة نجد الكلب الذي اقتنته زوجة وفيق أثناء سجنه وهو يلقي بظله الرهيب على وجودها معا بكل الشيطانية التي تتجلى في عينيه ويكل الكراهية التي يبديها نحو وفيق كأنما هو منافس له في حب فتحية . وهو يفسد دلالات الخيانة والشك التي تعذب وفيق منذ البداية ، يضاف إلى ذلك كله مشاعر الكراهية والإنكار الواضحة التي يبديها طفله سامح نحوه .

« تفرس ذيل الكلب الأسود - خيل إليه أنه ذيل شيطان .. »

قالت :

« لقد حمى وحذني من المقتحمين !

شعر برغبة في أن يركله في بطنه المنتفخة ! حرك قدمه اليماني .

ضغطت فتحية على حروف كلماتها :

« غدا يالفك يا حبيبي !

اقترب سامح الأرض . بعث الحلوى . سقطت قطعة منها في صحن السلطة . التقطها وفيق ومسحها بجلبابه . قربها من فم ابنه ، أخذاها الولد في تردد ، توقع الأب أن يضعها في فمه ولكنه رماها إلى جواره . ارتعشت أرنية أنف وفيق . خطفت فتحية قطعة الحلوى . دسها في فم الطفل . »

وإزاء القوضى واختلال القيم التي تحدثها هذه اللقطات التفرغية السريعة في نفس وفيق ، وذلك الإحساس بالخيانة

وبهذا تصبح أزمته الشخصية ، أزمة وجود أكثر منها أزمة مجتمع أو علاقات إنسانية ، كما تصبح « العبثية » هي الطابع الأساسي لهذا الوجود .

ومنذ البداية نجد أن وفيق ضحية تراجيدية لقوى أكبر منه تشكله وتحاصره لحظة بعد لحظة . وعندما يكتمل الحصار ويصل إلى ذروته لا يبقى أمام البطل إلا أن يخرج من أزمته بالقتل ، وهو الفعل الإيجابي الوحيد الذي يمكنه من خلاله أن يواجه عبثية الوجود وينهي به الحصار القلدي المضروب حوله .

ومنذ لحظة القبض عليه دوغما سبب واضح ، أو بلا سبب على الإطلاق ، يصبح وفيق ضحية لقوى أكبر منه لا يفهمها . وبدلاً من أن يستعيد بعد خروجه من السجن الصفاء والتكامل اللذين كانا عيذان حياته قبل القبض عليه ، نجده يخرج إلى عالم غريب عنه ينكر عليه الحب والانتباه العائلي وحتى الأخوة ؛ عالم تنفتت فيه كل القيم الثابتة التي عاش بها من قبل بل ، على العكس من ذلك ، هو عالم يضرب من حوله حصاراً يتزايد في « كريشنو » متصاعد ويقهره بلا سبب واضح . ويتجلى ذلك رمزيا في المشهد الرابع الذي رسمه المؤلف في الفصل الرابع لاستقبال أبناء الحى له بعد خروجه من السجن . فما هو وفيق في هذا المشهد يجد نفسه والأيدى تتدافسه كأن الناس يلقون القبض عليه بدلاً من أن يرحبوا به ، كما يتزاحم الناس من حوله ويزداد عددهم شيئاً فشيئاً حتى تحولوا إلى حشد بشري يحشم على أنفاسه ويكاد يخنقه ، ويتحول مشهد الاستقبال إلى حصار حقيقي يلخص موضوع الرواية كله .

وحالة الحصار هي الاستعارة الفنية الأساسية التي يبنى عليها المؤلف الحدث في الرواية . وهو يصور مراحل هذا الحصار في تطور متصاعد فصلاً بعد آخر يزداد معه التوتر إلى درجة لا يعود من الممكن احتمالها ، وبذلك يصبح الانفجار الأخير مبرراً تماماً . وبذلك تتخذ فصول الرواية السبعة شكل كريشنو حتى إيقاع متصاعد متلاحق لا هت ، حتى نحس بالبطل كأنه فريسة تخاط حولها خيوط المنكبوت شيئاً فشيئاً حتى تخنقه تماماً فلا يستطيع منها فكاً .

ويبدأ كريشنو الحصار مع اللحظة الأولى التي يحصل فيها وفيق على حريته . وينثر الكاتب هنا وهناك بعض الدلالات

وهكذا تقلب أشواق فتحية إلى عقارب تنهش رأسه وتضيئ من حوله دائرة الحصار ، فكأنما العالم الواسع الذى خرج إليه من زنزانة السجن أخذ يضيق شيئا فشيئا حتى أصبح في حجم هذه الزنزانة نفسها .

وتلعب اللوحة التى رسمها لفتحية قبل دخوله السجن دورا أساسيا في تعميق إحساسه بفقدان البراءة ، وتمثل - إذا استخدمنا اصطلاح ت . ص . إليوت - المعادل الموضوعي لهذا الإحساس . فاللوحة التى لم تكتمل هى رمز لصفاء قديم لم يكتمل ولا يمكن استعادته . . . وهى فى الوقت نفسه فى صورتها غير المكتملة تجسد لديه آثام فتحية كما تصور له شكوكه ، فكأنما انقلبت فى لاوعيه إلى شيء يشبه صورة « دوريان جراى » التى وصفها الكاتب أوسكار وايلد فى روايته الشهيرة ، تحمل آثام صاحبها وتجسدها يوما بعد الآخر . ولذلك ، فإننا نجد وفيق يشعر برغبة عارمة فى تمزيق هذه الصورة وتحطيمها ولكنه فى بحثه الدائب عن اليقين ومع عدم وصوله إلى اليقين الكامل يعجز عن أن يجد يده إليها :

« شعر برغبة فى أن يمزقها . لم تمتد يده » .

ويصل هذا الحصار إلى قمته فى مشهد الفصل الرابع الرابع القائم على حركة الجموع وتضييقها الخناق شيئا فشيئا وهم يحتفون بعودته . والمشهد كله يعتمد على مفارقة الاستقبال الذى يتحول إلى عملية توحى بالحصار الخائف حتى كأنها تكاد تتطابق مع حادثة القبض على وفيق بلا سبب مفهوم من قبل البوليس . وكلما تزايدت الجموع وضيق الخناق على وفيق وزادت من محاصره (وهى التى من المفروض أنها تحضى به) كلما ضاقت دائرة القهر التى يقف وفيق محاصرا فى وسطها .

ويعمق من معنى الحصار ويزيد من عبثة حرص المؤلف على تأكيد « اللابسييه » فى عملية القبض على وفيق . وربما أيضا فى شكوكه تجاه امرأته وحتى أيضا فى حقيقة « حماه » وتتأكد عبثة هذا الحصار أكثر وأكثر فى مشهد الاستقبال بالحارة حيث يتحول إلى كتلة لا ملامح لها . ولكنها تحمل فى حصارها معان القهر القدرى الذى لا يجد منه وفيق نكاحا إلا بالمرب إلى دولت التى تأخذ بيده وتتقلد من الاختناق بين الجموع .

وانهيار الصفاء القديم الذى يرمز إليه الكلب فى مقابل الحرية التى يرمز إليها طيق السلطة ، إزاء ذلك كله يحاول وفيق - من خلال استعادة ذكريات حبه لفتحية - أن يستعيد ذلك العالم المتناغم المتناسق الذى كان يعيشه قبل دخوله إلى السجن . وينجح المؤلف فى إعطائنا الصورة المناقضة لحاضر وفيق المضطرب الذى يسيطر عليه الشك فى الحقيقة ، وذلك بمضاهاة هذا الحاضر بأمس كان وفيق يعيش فيه مع فتحية حبا يمنحه الاكتمال واليقين . وعندما يستعيد وفيق مع فتحية ذكريات حبهما يرتبط هذا الحب فى وجدان وفيق « بحالة شعرية » مثالية تشبه حالة « الفردوس المفقود » . ويصور المؤلف ذلك فى صورة انطباعات فردوسية لهذا العالم المتكامل الذى كان يعيشه وفيق تتخللها فجأة بل تمتزج بها امتزاجا أصداء القهر المظلة فى صوت المحقق والشاويش عمر فى وعى وفيق أثناء محاولته لاستعادة الصورة الفردوسية للحب القديم ، كالشرخ العنيف الذى يصيب صفاء الصورة فجأة ويكاد يطمس معالمها ، فتفشل محاولته للهروب من حصار الحاضر إلى صفاء الماضى واكتماله :

« زقزق عصفور . تمائلت قرنفة . التصق فى بقتة . اعتصره صوت الجاويش صمر ، خيل إليه أنه يخرج من كتفه ، من الموضع الذى أمسكته منه فتحية » .

ويضيئ الحصار أكثر حول « وفيق » عندما تتوقف صورة الحب القديم عن أن تكون رمزا للتكامل النفسى والصفاء المطلق لتصبح رمزا للخيانة . فاشواق الحب التى تبثها له زوجته تأتى إلى وعيه لا بوصفها رغبة فى تعويض ما فات من سعادة وإنما باعتبارها دليلا أكثر على الخيانة ! . وجسد فتحية المتضرر بالرغبة فيه وحده يصبح فى نظره دلالة على حالة من « المهمل » وليس رمزا لتتويج الحب بالاتحاد الجسدى . وتمتزج فى ذهنه صورة غرفة نومه مع فتحية مع صورة الزنزانة التى عاش فيها سنوات سجنه :

« افتحتى الباب يا فتحية
وجد الباب مفتوحا ، خرج من الحجرة . تذكر عندما
فتحوا له باب السجن ، كان النهار بلا شمس » .

الاكتشافات الدرامية التي تؤكد شكوكه في زوجه ، كما تؤكد في الوقت نفسه عبثية وجوده . ويصبح قتل القتل هنا نتيجة حتمية لرغبة وفيق في إلغاء كل ما يحيط به من تلوث وعبثية وفقدان للبراءة عن طريق أعف فعل يمكن أن يقوم به إنسان وهو القتل .

وتتمثل سلسلة الاكتشافات هذه التي تؤدي بوفيق إلى فعل القتل في الكشف عن بعض « الحقائق » التي حرص المؤلف منذ بداية روايته أن يخفيها عنا وعن بطله ، والتي تظل في لوجهه عسيرة في منطقة الشك الغامض بعيدا عن أن تكون يقينا يريحه ويجعله يركن إلى « نظام معين » من القيم حتى إذا كان هذا النظام فاسدا . وأولى هذه الحقائق التي يكشفها وفيق لأول مرة هو أنه قبض عليه بلا ذنب منه إطلاقا سوى أنه احتضن رجلا تشبه دوائر الأمن في نشاطه السياسي . ولكن المفارقة العنيفة تتم عندما يعلم وفيق أنه قضى سنوات طويلة في السجن في سبيل رجل هو في الحقيقة من المارقين إلى السلطة ، بل إن هذا الرجل نفسه يعرض على وفيق مساعدته في معرفة سبب القبض عليه ، ويعمق ذلك من إحساس وفيق بعبثية وجوده نظرا للفهر الواقع عليه . فها هو قد أضع أحل سفي عمره في سبيل لا شيء ، حتى الإنسان الذي كان مفروضا أن يكون صاحب قضية أو فكر تتضح انتهازيته وخيائنه لفكره ، بل وعمالته للسلطة . وها هو وفيق يحس بأنه دفع سنوات عمره ، ليس في سبيل قضية وإنما في سبيل الخيانة .

وثاني هذه الاكتشافات اكتشاف وفيق حقيقة الاتهام الموجه « لحماته » من قبل البوليس . والمؤلف يجهل لذلك من خلال مشهد استهجان أبناء الحارة لملابس الحماة ومبارياتهم وكذلك من خلال صفة « الدنس » التي تلحقها بها دولت ، ولذلك ، فعندما تخبر فتحية زوجها وفيق بالأمر لا يعود لديه شك في تلوث هذه المرأة . وهو لذلك يدينها فوراً حتى قبل أن يصدر عليها حكم الإدانة من قبل المحكمة (وتكمن المفارقة هنا في أن حكما كهذا يمكن ألا يصدر على الإطلاق ، فحتى النهاية لا نعرف إذا كانت حقا مدانة أو بريئة) ، ويؤدي هذا الاكتشاف إلى أن تتوحد في ذهن وفيق صورة الأم مع صورة الابنة . وتصبح فتحية وأنها في ذهنه شيئا واحدا . وعند هذه

ودولت تلعب دورا مهما في حياة وفيق . فإلى جانب رمز الصفاء والحب الذي تمثله ، فهي أيضا صورة أخرى منه ، أو ضميره . فهي أيضا تبحث عن التكامل ، وتجده في زمن ماض ولا تستطيع استعادته في الحاضر حتى بعد أن تحصل على حببها وفيق في الفراش ، وهي أيضا صورة متناقضة متناقضة للماضى (كانت موديلاً لوفيق ورغم أنها كانت تقف أمامه عارية إلا أنها لم تكن تحس بالخطية لأنها حينئذ كانت تعيش حالة فردوسية من الطهر تشبه حالة آدم وحواء قبل الخطية) ، ولكنها في حاضر وفيق الملوث تكسب هي الأخرى رموزاً جنسية ، فيصبح العرى بالنسبة لها دلالة على السقوط وفقدان البراءة . وبالتالي فهي تتوحد مع فتحية وتبدأ في استخدام أدوات تجميلها وتقف أمام مرآتها نفسها ، وذلك في مشهد غرفة النوم التي تضمها مع وفيق ، فكانها أصبحت هي وفتحية في النهاية شيئا واحداً في وعي وفيق ، وتصبح هي الأخرى عاملاً من العوامل التي تحاصره .

وبسبب هذا الحصار يصبح وفيق رمزا للإنسان الذي يقع ضحية وجود عبثي تختل فيه القيم القديمة ، ولا يوجد ما يحل محلها سوى الحركة المجنونة نحو الاهتمام والحصار والوحدة والفشل .

ويأتي الفصل الأخير الطويل (فصل ٧) من الرواية بمثابة الدروة الدرامية التي تتجمع عندها كل خيوط الحدث السابقة والمؤلف يحرص هنا على أن يصور الحدث من خلال تيار الوعي لكل شخصية من الشخصيات الأربع الرئيسية (وفيق - فتحية - الأم - دولت) ، كما يحرص على أن يتابع الحدث في إيقاع زمني لاهث يقسم اليوم الأخير من حياة وفيق مع فتحية إلى ساعات أو فترات متتالية كل فترة منها تقرينا من فرة التوتر كما تقرب وفيق من فعل القتل الأخير . وكلما تقدمت الساعة ضاقت الخناق ، أكثر وأكثر ، حول رقية البطل الذي يظل دائما في مركز الصورة . وتظل رؤياه للأحداث والعلاقات التي تربطه بالآخرين هي البؤرة الرئيسية التي نرى من خلالها الحدث .

ويقتررب وفيق في هذا الفصل من النهاية المحتومة - شراؤه المسدس وقتله فتحية - عن طريق سلسلة متتابعة من

« كأن وفيق قد انفجر
 - لم أعد قادراً على النوم

 - اهتزت الريشة بين أصابعي ..

 - اختلطت الألوان في عيني

 - الدنس يملأ رأسي

 - امرأتى خانتني .

 - وابني سامح ليس ابني »

وإذ لا يجد وفيق إجابة تعيد إليه التوازن ، يصبح القتل
 حتمياً لإعادة التوازن إلى ذاته حتى ولو فقد في سبيل ذلك كل
 شيء . وهكذا يصل الكريشندو في هذا الفصل إلى أعلى
 درجاته انفجاراً .

وتبقى (محاكمة في منتصف الليل) إضافة حقيقية وأصيلة
 للبناء الروائي الذي بناه هذا الكاتب الفنان بدأب وصبر
 عجيبين ، حتى استطاع أن يصل إلى شكل الرواية الحديثة التي
 تقوم على التوتر الدرامي الملائم والتي يتسع مجال الرؤيا فيها
 ليشمل أزمة الإنسان المعاصر .

النقطة يؤدي به ذلك إلى اتخاذ القرار - وهو أول قرار يتخذه منذ
 بداية الأحداث - بالقتل . . . فعندما يعرف وفيق الاتهام
 الموجه إلى حماته تنسحب فكرة « الدنس » و « الخيانة » التي
 تسيطر عليه لا على الأم وحدها وإنما على ابنتها فتحية أيضاً .
 وتصبح الخيانة في ذهنه حالة عامة كأنها قانون من قوانين الوجود
 الذي يعيشه ، وعندئذ يصبح السؤال الكبير الذي يلح على
 ذهنه هو : لماذا ؟ وهو إذا استطاع أن يجد إجابة عن هذا
 السؤال استطاع أن يجد لوجوده بل للوجود كله معنى . ولكن
 وفيق لا يجد الإجابة ، ولذلك فهو يندفع إلى فعل القتل حتى
 يحطم هذا الوجود في لحظة جنون واحدة .

وقد تعتمد المؤلف ألا يجد بطله الإجابة . لأنه لو عرف
 لاستطاع أن يكتشف المعنى في حياته ويستعيد تكامله القديم .
 فالمعرفة هي وسيلة الإنسان إلى التكامل واليقين . . ولكن
 مأساة وفيق أنه لا يستطيع في ظل الخيانة والفهر أن يصل إلى
 يقين من نوع ما . وبالتالي ، فإن نظام الأشياء بل نظام الكون
 كله ينهار من تحت قدميه ويتركه يسبح في فوضى لا نهاية لها .
 نجده يصرخ ملتماعاً في وجه (عزت بك) الرجل الذي قبضوا
 عليه من أجله كأنه يبحث عن سبب لما حدث أو متعلق بحكم
 فوضى القيم فلا يتلقى سوى الصمت . .

آفاق نقدية

☐ محتوى الشكل

☐ الحرية والانضباط

محتوى الشكل

نحو موضوع دقيق لدراسة الألب

سيد البحراوى (مصر)

يبدو القول بأن موضوع النقد الأدبى هو (الأدب) أمرا بدىيا . غير أن هذه البديهة تصبح فاقدة الجدوى بمجرد أن نسأل السؤال الذى ما زال غيرا و مختلفا حوله : ما الأدب^(١) . ونعرف بالطبع الخلاف القديم بين المدارس المختلفة فى تحديد ما الأدب . وحتى إذا وصلنا إلى تحديد لماهية الأدب فإن هذا لن يحل المشكلة ، لأننا نعرف أيضا أن هذا الأدب هو فى الحقيقة موضوع لعلوم كثيرة وفروع معرفية متعددة وليس فقط النقد الأدبى . فهو موضوع لعدد من الدراسات القريبة من النقد مثل تاريخ الأدب والأدب المقارن ، وعلم الجمال وعلم الأسلوب ، وهو موضوع لعدد من العلوم مثل علم اللغة وعلم الاجتماع وعلم التاريخ وعلم النفس والفلسفة وغيرها . وبسبب من هذا التداخل بين العلوم فى مجال الأدب ، ظل النقد الأدبى يتأرجح بين التأثير بهذا العلم تارة وذاك تارة أخرى ، مما أثر على الزاوية التى ركزت عليها كل مدرسة نقدية فى العمل الأدبى . ومن هنا جاء التراوح بين عدد من الثنائيات المشهورة : الخارج والداخل ، النص والسياق ، اللفظ والمعنى ، الشكل والمضمون ، الدال والمدلول . . إلخ . وقد وقعت كل من المدارس النقدية موقف التركيز على إحدى تلك الثنائيات بدرجات متفاوتة ؛ فكان بعض المدارس هادما - بالضرورة - لإنتاج المدارس الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له . والمثال البارز على ذلك هو ما حدث ويحدث فى قرننا العشرين .

الكافي وقتها ، ولم نجد من يتم بها إلا منذ فترة قصيرة . ومن بين هذه الإضاءات مقولة لوكاتش « إن الشكل هو العنصر الاجتماعى الحق فى الأدب »^(٣) ، ومنها أيضا قول تينيانوف « إن الحياة الاجتماعية تدخل فى علاقات مع الأدب قبل كل شيء عبر جانبها اللفظي »^(٤) . والحقيقة أن مقولة تينيانوف الأخيرة يمكن أن تكون إشارة إلى التطور الذى حدث للشكلية الروسية فى مرحلتها الأخيرة وخاصة على يد ميخائيل باختين وجماعته ، الذين اهتموا بالبحث فى العلاقة بين اللغة والنص والمجتمع ، بحيث نستطيع أن نعتبر باختين هو أول من حاول بجدية الخروج على الثنائيات السابقة ومحاولة طرح فرضية جديدة أو إشكالية جديدة تكون موضوعا أكثر دقة للنقد الأدبى .

إن باختين ينطلق من مقولة جديدة ، ترى أن العلاقة بين الأدب والمجتمع ليست علاقة تأثير وتأثر كما قدم الماركسيون التبسيطيون ، كما أنها ليست علاقة انكسار أحادية . يقول : « إن الفن أيضا اجتماعى بشكل كامل . وعندما يؤثر فيه الوسط الاجتماعى ، الذى هو خارج الفن ، فإنه يجد فيه صدى داخليا مباشرا . فليس هناك - إذن - عنصران غريبان يؤثران فى بعضهما البعض ، بل تكوين اجتماعى يؤثر فى تكوين اجتماعى »^(٥) ، ومن ثم يطرح باختين : « مساهمة فى علم شعر اجتماعى » ويسميه - وإن عرضاً - علم اجتماع الشكل ، تكون مهمته « فهم هذا الشكل الخاص للاتصال الاجتماعى الذى يوجد متحققا ومبثقا فى مادة العمل الفنى . . . مهمتنا هى فهم شكل العبارة الشعرية بوصفه شكلاً من أشكال الاتصال الجمالى الخاص الخاص يتحقق فى المادة اللغوية »^(٦) . ولقد استطاع باختين أن يحقق مثل هذه الدراسة فى الشعر وفى الرواية بصفة خاصة عبر كتابيه عن رابليه ودمستوفسكى ، بجماسية بالغة وذكاء نافذ .

غير أن إنجاز باختين لم يكتمل حيث لم يكوّن جهازا مفهوما وإجرائيا متكاملًا يثبت أركان هذا الإنجاز باعتباره علماً منضبطاً . وظل من الممكن أن يوجه إليه نقد مثل نقد بيرزغا الذى رأى أنه وتلميذته جوليا كريستيفا لم ينجيا على السؤا : « ما هى بالضبط العلاقة بين البنى القولية ، ومصالح الجماعات الاجتماعية المحددة »^(٧) :

لقد تبلور الصراع النقدي مع بدايات القرن العشرين بين تيارين أساسيين ؛ هما التيار الاجتماعى والماركسى من ناحية والتيار الشكل الجليد والبيروى من ناحية أخرى . وكان واضحا من البداية أن التيار الشكلى كما تمثل فى الشكلين الروس قد كان نقيض التيار الاجتماعى الماركسى ، الذى ركز على مضمون العمل وعلى التفسير الخارجى أو السياقى له ، بفعل الاهتمام بالوظيفة الاجتماعية السياسية للأدب . وكان طبيعيا أن يكون النقيض مهتما بالتحليل النصي والشكل بصفة خاصة بفعل الاهتمام بالوظيفة الجمالية فى المقام الأول . ورغم وجود كثير من الاختلافات بين الشكلين الروس والتقاليد الجلد فى الولايات المتحدة وإنجلترا ، فإن التركيز على الوظيفة الجمالية ، والاهتمام بالنص ، هو الجامع الأكبر بينهما ، وكذلك الأمر يمكن أن يقال عن البنية (التى تعتبر دون شك امتدادا للشكلية) والأسلوبية وبعض الاتجاهات السيميوطيقية . .

وهكذا ظل طرف الشكل / النص / الداخل يغلب على التيار الشكلى بتنوعاته ، بينما ظل طرف المضمون / السياق / الخارج غالبا على التيار الاجتماعى بدءا من بليخانوف وانتهاء بجولدمان ومروورا بلوكاتش ومدرسة فرانكفورت ، برغم الإنجازات المهمة التى تمت بشأن الوسائط وخاصة مفهوم البنى اللغوية ورؤية العالم عند جولدمان . وتحول الشكل لدى الشكلين إلى المادة الخام أو شكل المادة كما يقول باختين^(٨) ، وإلى بنية ذهنية مجردة لدى البنيويين ، بينما تحول المضمون عند الاجتماعيين إلى أفكار الكاتب كما تبدو فى عمله . وكلا الاهتمامين - فى تقديري - لا علاقة له بالعمل الأدبى بوصفه نصاً مبدعاً تتحدد وظيفته أو رسالته وتحقق عبر التشكيل .

وفى تقديري أن الصراع السياسى كان وراء هذه الانحيازات القطعية لأحد طرفي الثنائية ، وعدم القدرة على تجاوزها نحو أفق أرحب يفتحها أو يبحث عن علاقات بينية عميقة ، لأن المعركة كانت عنيفة ولا تنازل فيها . ومع ذلك ، فإن الباحث يستطيع أن يلمح بعض الإضاءات المهمة التى تبرز فى أعمال هذا الفريق أو ذاك ، ولكنها لم تلق الاهتمام

كتاب تيرى إيجلتون (النقد والإيديولوجية) ، حيث يوضح . . أن الأدب يعمل على دال الإيديولوجية وسدلول التاريخ وعولها ، فالأدب لا يفك - فقط - الرابطة بين الشكل والمعنى التي تصل دالاً معنياً بسدلول معين بمعنى مجرد ومبادئ ، إنه يفكك ذلك الجسر المعين بين الشكل والمعنى الذى أحلته الإيديولوجية على التاريخ . وهو يفعل ذلك عبر الوسائل الشكلية التى من خلالها يقيم خلفية لممارسات تلك الإيديولوجية (١٧) .

وهذه العلاقة بين الشكل والإيديولوجيا ، ربما أهلت فريدريك جيمسون لاستخدام مصطلح « إيديولوجية الشكل » ، وهو مصطلح أكثر دقة ووضوحاً لأنه يدمج الجانبين السابقين فىيرى الوظيفة المعادية للإيديولوجيا من منطلق إيديولوجية الشكل نفسه . إنه يرى أن الإيديولوجية ليست شيئاً يكون الإنتاج الرمضى أو يمنحه ، ولكن الحدث الجمالى بذاته إيديولوجى ، وإن إنتاج الشكل الجمالى أو القصصى ينبغى أن يُرى باعتباره حدثاً إيديولوجياً بذاته له وظيفة استدعاء حلول خيالية أو شكلية لتناقضات اجتماعية غير محلولة (١٨) .

وعلى هذا الأساس ، فإن مصطلح « إيديولوجية الشكل » يعنى عنه « الوسائل الرمزية التى تنقل إلينا عبر تواجد أنظمة إشارة مختلفة ، هى نفسها تمثل آثاراً أو تنبؤات لأنماط من الإنتاج » (١٩) . وانطلاقاً من هذا المفهوم يصل جيمسون إلى مصطلح آخر أكثر ملاءمة للنقد الأدبى هو مصطلح « محتوى الشكل » الذى ترى أنه يشير إلى الزاوية المحددة والدقيقة التى تصلح مجالاً دقيقاً لعمل النقد الأدبى .

٢ -

إن أقدم استخدام نعرفه لمصطلح محتوى الشكل ورد لدى اللغوى الدفاركى لويس هيلسليف فى كتابه (مقدمة لنظرية فى اللغة) والذى يختلف قراءه بشأنه . فبينما يشير جيمسون إلى أنه أقدم رباعية من جوانب اللغة تتشكل من بعدى العبارة والمحتوى فى كل من جانبى اللغة : المادة Substance والشكل Form (٢٠) ، نجد أن « ديكرود » و « تودوروف » يريان أنها سداسية ، حيث تتشكل كل جانب من ثلاثة أبعاد هى

ويعاول بيرزما نفسه تحقيق مثل هذا الإنجاز بالدعوة لعلم اجتماع للنص الأدبى ، يرتكز همه على دراسة النص الأدبى ذاته من منظور اجتماعى ، يدرك أن مصطلح التأثير - الاجتماعى على النص « لا يكفى . . فالظهور الأدبى ليس متأثراً وإنما هو موسط (Mediatise) من قبل البنى الاجتماعية الاقتصادية مثل بقية النظم القانونية والسياسية . ولكنه فى الوقت نفسه محكوم بقوانين خاصة . . إن علم اجتماع النص الأدبى يجب - إذن - أن يهتم بالخاصية المميزة للكتابة بوصفها موضوعاً له (٢١) ، وإن يهتم بفهم السياقات (الصبوق والسردى) على أنها وقائع اجتماعية تتصل بالمستوى الدلالى (٢٢) « لأن كل تحمل كلامى هو بنية إيديولوجية تعبر عن مصالح جماعية » (٢٣) .

ولتحقيق هذه الفرضيات يقيم زىاً منهجياً يبدو أكثر وضوحاً وانضباطاً ، من حيث الإجراءات ، من دراسات باخنتين - وخاصة فى ميدان دراسة الرواية ، حيث درس بروسى وكافكا وموزيل فى الكتاب الأول (الأزواج القمى الروائى) وسارتر ومورافيا وكامى فى الكتاب الثانى (اللابالالة الروائية) (٢٤) .

ويقوم منهجه انطلاقاً من الوضع الاجتماعى اللغوى - Socio-linguistique مركزاً همه على تحليل اللهجات الاجتماعية Sociolects أو الجماعية : مكوناتها وكيف تلتقى فى داخل النص الروائى وتعمل ، وأصلاً إلى الدلالات الاجتماعية لهذه اللهجات وعملها . وهذا التركيز على اللهجات أو على الجانِب اللغوى هو ما يشعرنا بأن ثمة نقصاً فى عناصر التحليل ، بحيث يكون القول بعلم اجتماع للنص نوعاً من الادعاء ، فليس النص هو اللغة فحسب .

وإذا كان باخنتين وزىاً يدركان البعد الإيديولوجى الاجتماعى للشكل على نحو واضح ويكاد يكون أحادياً ، فإن التوسير وجماعته ، ماضى وإيجلتون - استغادة من مدرسة فرانكفورت (٢٥) - يدركون العلاقة بين الشكل والإيديولوجيا على نحو أكثر تعقيداً . ففى الوقت الذى يوافقون فيه على أن الشكل هو جزء من الإيديولوجيا ، يرون له قدراً من الاستقلال يؤهله للقيام بدور معاد للإيديولوجيا . بالنسبة للتوسير ، تكون الأشكال التى يعمل عليها الأدب محكومة بالبناء العمارى للإيديولوجيا ، ومن ثم فإنها تمتلك دوراً موضوعياً سياسياً فى داخل العملية الاجتماعية . وهذا التمييز أكثر وضوحاً فى

بالإضافة إلى المادة والشكل ، المادة الخام Matière^(١٧) . غير أن أوضح نصوص هيلمسليف نفسه تشير إلى جانبين فقط كما رأى جيمسون . وهذا ما يتضح من النص التالى :

« يمكننا الحديث هنا عن معنى للعبارة ولا شئ » بمنعنا من فعل ذلك ، برغم أنه غير معتاد . وإن الأمثلة للشار إليها : الجانب الأوسط من المنطقة العليا للفم ومتصل الصوتات ، هى مجالات صوتية للمعنى تتكون بشكل مختلف فى اللغات حسب وظائفها النوعية . ومن حيث إنها جوهر العبارة ، فإنها تتصل بشكل العبارة^(١٨) .

ومن هنا نفهم أن محتوى الشكل - إذا وافقنا على مرادفة Sens فى هذا النص بمصطلح Content فى نص جيمسون - على أنه الخلاف فى أداء المناطق الصوتية فى اللغات المختلفة . وهو يوضح فى النصوص التى تلى هذا النص أن معنى العبارة الواحد يمكن أن يبرهنه بأشكال عبارة مختلفة - كما هو الحال فى اسم مدينة برلين مثلا .

ويأتى جيمسون لينقل هذا المخطط من المستوى اللغوى إلى المستوى الأدنى ، أو ما يسميه نظرية النوع فيصبح كما يلى :

عبارة	ومعنى البنية السردية للنوع .
الشكل	محتوى المعنى الدلالى للنمط النوعى .
الجوهر أو المادة	عبارة العناصر الإيديولوجية السردية .
	محتوى المادة الاجتماعية والتاريخية الخام .

فيصبح محتوى الشكل فى هذه النظرية مساويا لإيديولوجية الشكل ، أى المعنى الدلالى لنمط النوع الأدبى الذى يبنى عنده على تحليل « تقنى وشكلى بأصق معنى . ومع ذلك ، فإنه لا يشبه التحليل الشكل التقليدى . إنه يسعى للكشف عن الوجود الفعال للعمليات الشكلية المستمرة والمتغيرة الخواص فى النص . ولكن فى مستوى التحليل المطلوب هنا ، فإن القلب الجذلى يأخذ مكانه حيث أصبح يمكننا إدراك مثل هذه العمائيات الشكلية فى حد ذاتها بوصفها مضموناً مترسبا باعتبارها تحمل رسائل إيديولوجية خاصة بها ، متميزة

عن المضمون الظاهر أو الجلى للعمل . ويعنى آخر فقد أصبح ممكنا إبراز هذه العمليات الشكلية فى المنظور الذى سماه هيلمسليف « محتوى الشكل » وليس « تعبير » الأخير ، والذى هو موضوع كل المناهج الشكلية الضيقة . وهدف هذا التحليل عند جيمسون هو الوصول إلى صراع الأنواع الأدبية فى مرحلة معينة أو فى ما يسميه اللحظة التاريخية أو الوضع التاريخى ، لا بوصفه مسبقاً للأنواع وإنما بوصفه « معوقا أو مانعا لعدد معين من الإمكانيات الفنية المتاحة من قبل وفاتها لإمكانات أخرى جديدة قد تتحقق وقد لا تتحقق فى الممارسة الفنية » . وهذا هو ما يحققه بالفعل فى دراسته للرومانس ، حيث يترك العناصر الشكلية التى برزت وأجهضت بفعل الموقف التاريخى أو الاجتماعى^(١٩) . وإذا كانت مشكلة مصطلح هيلمسليف أنه مصطلح لغوى ، (واللغة عنده ، كما هى عند دى سوسير شكل أساسا) ومن ثم فإن محتوى الشكل عنده لا يخرج عن معنى المناطق الصوتية ، فإن مشكلة المصطلح عند جيمسون هى أن الشكل عنده يستخدم بمعنى النوع الأدبى وليس الشكل . وهذا الأخير يختلف عن النوع كما سنحاول أن نوضح فيما بعد . غير أن هذا الاختلاف لا يقلل من أهميته بالنسبة لنا .

وثمة استخدام آخر للمصطلح يبدو أقرب إلى فهمنا ، وهو استخدام هايدن وايت فى كتابه « محتوى الشكل » ، الذى يقصد به القيمة التى يضيفها استخدام السرد على الوقائع التاريخية فى الخطاب التاريخى الذى هو مادة عمل أو موضوع الكتاب . يقول فى المقدمة :

« لقد صار ضروريا التعرف على السردى بعيدا عن كونه مجرد شكل للخطاب يمكن أن يملأ بمحتويات مختلفة حقيقية أو خيالية ، حسب الحالة ، وإنما باعتباره (أى السردى) يمتلك محتوى سابقا على أى تحقق يعطى له فى الحديث أو الكتابة . إن « محتوى شكل » الخطاب السردى فى الفكر التاريخى هو ما تبحثه مقالات هذا المجلد »^(٢٠) .

ويقول فى موضع آخر :

« إن السردى ليس مجرد شكل خطائى عمادى يمكن أن يستخدم أو لا يستخدم لتقديم الأحداث الحقيقية كما

وهلوهأ من غيره . . في حين أن اللون الأحمر هو كتابة عن الشجاعة والمهيمنة والتسلط . ويمثل الأخضر الحياد وعدم الاكتراث (٢٥) ، وهذه القيم المطلقة ليست نتاجا للخصائص الموضوعية للون نفسه ، كما هو واضح من النص ، وإنما هي نتاج لتلقى جماعة بشرية معينة لهذه الألوان ، بدليل اختلاف تقييم الجماعات والشعوب لكل لون من هذه الألوان .

وبحاول ستولنير أن يقدم رأياً أقرب إلى الموضوعية حين يقول :

« إنك لا تستطيع أن تصنع من الفخار نفس ما يمكنك أن تصنعه من الحديد الخام إلا إذا كان ذلك غصبا وإقتالا ، فالإحساس الذي يبعثه العمل يكون [...] مختلفا كل الاختلاف . ذلك لأن المعدن يتحداك ويستحثك على أن تصنع منه شيئا معينا حيثما أحسست بتماسكه ومرونته » (٢٦) .

وبرغم ما في هذا النص من إدراك للخصائص الموضوعية للمادة الخام ، إلا أنه يبالغ في أهمية هذه الخصائص إلى الحد الذي يجعلها تتحكم في الفنان وتقتضى قدرته على الاجتهاد لتطويع هذه الطبيعة وإعادة تشكيلها بما يحقق رؤيته .

وثمة محاولة أخرى أقرب إلى الدقة بهذا الشأن ، إذ يحاول البحث عن الخصائص الفيزيائية للون وتأثيرها على جسم الإنسان عما يسمح بإقامة علاقة جدلية بين الطبيعي والاجتماعي - ترى هذه المحاولة أن « الإشعاعات اللونية تؤثر في جسم الإنسان محدثة تغيرات فيزيولوجية معينة ، ومثيرة شتى المشاعر ، فإن تأثير اللون الأحمر الكثيف لفترة طويلة يؤدي إلى ارتفاع ضغط الدم وإثارته إلى درجة كبيرة ويحدث دوارا وشعورا بالإهناك ، وعلى العكس من ذلك فإن اللون الأخضر يخفف ضغط الدم ويزيل الإرهاق البصري ويهدئ الأعصاب . . إن لون الشيء يؤثر بهذا الشكل أو ذاك في الإنسان لأنه يرتبط بسواه من خواص الشيء التي لا ترى بالعين كالحارارة أو حالة المادة والخواص الكيميائية ولكنها تمارس تأثيرا كبيرا على نشاط الإنسان وتولد لديه مختلف المشاعر المرتبطة بمجالات الارتياح أو الاستياء » . وبرغم هذا الوضوح في إطلاعية الخصائص الموضوعية للألوان ، إلا أن هذا الاتجاه يتشارك ليعلم أن هذا

تبدو بوصفها عملية تطورية ، ولكنه يجعل اختيارات وجودية ومعرفية ذات تضمنات متميزة إيديولوجية وحتى سياسية بصفة خاصة (٢٧) .

أما الاستخدام الرابع للمصطلح فهو « مضمون الأشكال الفنية » الذي استخدمه ك . و . كاجيف وف . كوزينوف في فصلها المعنون بـ « غنى مضمون الأشكال الأدبية » من كتاب (نظرية الأدب) .

وفي هذا الفصل نجد أن الصنف (النوع الأدبي) إذا استخدمنا كلمات م . م . باختين - هو ذاكرة الفن . أما المضمون للموس لعدد من الأعمال الأدبية فيمكن أن يكون متنوعا بصورة غير محدودة - غير أن البناء نفسه يحافظ على خبرة يجعل العملية الإبداعية السابقة . وبدون ذلك يصبح من غير الممكن وجود أى تطور بل يتعذر وجوده الفن نفسه . وبالإضافة إلى ذلك ، فإننا لن نفهم الجانب الجوهري للنشاط الفني ، من دون أن نكتشف هذه المضمونية الهائلة للشكل (٢٨) ، ومن ثم فإن « المهمة الحقيقية للعلم الخاص بالأدب لا تنحصر أبدا في الإشارة إلى هذه الأساليب أو تلك ، بل تنصب على الكشف عن الأهمية المضمونية لكل « أسلوب » . إن الطريقة الشكلية لم تنشأ أن تأخذ على عاتقها حتى مثل هذا الواجب » (٢٩) .

- ٣ -

إن هذه الاستخدامات المختلفة لمصطلح « محتوى الشكل » تتفق فيما بينها برغم الخلافات التفصيلية - على معنى عام واحد : هو ما يحمله الشكل ذاته من دلالة اجتماعية في الأساس سواء كان هذا الشكل يتسع ليشمل النوع ، أو يصيق ليقرب من الأسلوب أو التقنية ، غير أن هذا الاتساع أو الضيق يمكن أن يوقننا في المشكلة غير المحسومة بعد والخاصة بدلالة التفنيات أو أجزائها أى المواد الخام .

ففي الوقت الذي نرى فيه بعض الفلاسفة وعلماء الجمال ينفون أى معنى عن التفنية والمادة الخام (٣٠) ، نجد آخرين يعطون للمادة الخام الأولية مدلولاً ثابتاً وقيمة مطلقة . يقول هيجل على سبيل المثال : « إن الأزرق هو سمة شيء أكثر دقة

توجه . والمثال البارز على ذلك تقنية أو أسلوب المونولوج الداخلى فى الرواية ، إنه إعادة تنظيم اللغة بطريقة معينة تنطلق من إدراك لأهمية المناجاة الذاتية فى العصر الحديث مما يؤدى إلى الحرص على البقاء فى داخل الشخصية الروائية وتركها تتحدث كما تشعر أو تعيش داخليا . وهذا - بدوره - يؤدى إلى اضطراب فى الشكل المعتاد للغة فتختل العلامات النحوية والسياقية ، كما يختلف إيقاع اللغة بين السرعة والبطء حسب حالة الشخصية . . إلخ .

والفنان ، حين ينظم هذه النظم الصغيرة (التقنيات) فى نظام أكبر هو الشكل ، يدخل فى صراع بين محتويات هذه التقنيات التى كانت لها فى الأعمال الفنية السابقة أو حتى فى الحياة ، وبين رؤيته هو . بحيث يكون المحتوى الهائى هو ناتج هذا الصراع الذى قد تنفقد فيه رؤية الفنان ، وقد تتضمن فى الوقت نفسه المحتويات الأولية لمفردات التقنيات نفسها ، وقد تنفها . ومن هنا ، فإن محتوى الشكل الذى هو الجانب الجوهرى فى النص أو العمل الفنى يستنتج أساسا من تحليل شكل العمل إلى مفرداته كى تكتشف ما تعطيه هذه المفردات من محتوى جمالى ، أى فكرى فنى يتضمن للمشاعر والانطباعات والأحاسيس والتفضيلات . . . إلخ ، ومن ثم لكى تكتشف حجم الصراع بين محتوى هذه المفردات والنظام الذى وضعها فيه الفنان ، الذى يكشف عن رؤية الفنان ، ولكى نعرف - فى النهاية - محصلة هذا الصراع وأصليين إلى المحتوى النهائى ، الذى ليس وحيدا ولا مطلقا وإنما هو متعدد لأنه صراعى ، كما أشرنا ، وقابل لأكثر من تلقى حسب ظروف التلقى نفسها .

• إن محتوى الشكل فى العمل هو أساسا فى داخل النص أو العمل ، غير أنه متصل اتصالا وثيقا بمختلف الأطراف المساهمة فى العملية الأدبية أو الفنية . فهو متصل بالمدع أيضا على نحو مباشر لأن رؤية المدع فى أحد الأطراف الأساسية التى تساهم فى تحقيق محتوى الشكل ، كما أنه متصل بالمجتمع الذى يقدم المواد الخام ، والتى يمكن أن نسميها شكل الشكل ، وهو متصل أيضا بالتلقى الذى يتلقى هذا المحتوى ، معكوما يمثل جمالى أصل ناتج هو الآخر عن وضع هذا التلقى الاجتماعى/الطبقي/القوى . ومن هنا ، فإننا نستطيع أن

الامر ليس مطلقا ، إذ يختلف للمغزى الحسى للألوان من شعب لآخر (٣٧) . ويمكننا أن نضيف من جملة لآخرى فى إطار الشعب الواحد أو من قرد لآخر فى إطار الجماعة الواحدة ؛ بحيث يكون الأذى أن نقول إن ثمة خصائص موضوعية للعناصر الطبيعية المؤثرة فى حياة البشر ، ولكن هذه الخصائص هى نتاج لعلاقة هذه العناصر بالوعى البشرى الذى يتعامل معها ، بحيث إن اللون الأحمر رغم خصائصه الموضوعية يترك تأثيرات مختلفة عند الشعوب المختلفة بل فى مراحل مختلفة عند الشعب الواحد . والمثال الواضح على ذلك ألوان العلم الوطنى ، أو الألوان الجكونة لإشارات المرور التى تختلف دلالاتها (وأحيانا عددها) من شعب إلى آخر .

كما سبق يمكننا أن نستنتج أن المادة الخام تجعل بلدياتها خصائص موضوعية (فيزيقية اجتماعية) وقيا خاصة بها . غير أن هذه الخصائص والقيم من الصلابة والنعوم فى حالة الجزئيات أو الوحدات الصغرى المفردة ، بحيث لا تكون نسقا متكاملا منوها من القيم ولا يتحقق هذا النسق القيمى إلا حين تدخل هذه الوحدات الصغرى المفردة أو المادة الخام فى نسق منظم أو يعاد تنظيمها قصدا لتحقيق غاية محددة وموجهة . فى هذه الحالة يكون لدينا نسق من العلامات أو بمصطلح آخر يكون لدينا الشكل ، وفى هذه الحالة ، فإن نسق القيم المتضمن فى نسق العلامات أو الشكل ، يمكن أن يسمى محتوى الشكل فى أقرب معنى لمصطلح كوزينوف وكجايف وهابيدن وايت ، فى حين أن مصطلح جيمسون يظل أقرب إلى محتوى النوع ، وهو أعم من الشكل كما سنوضح فيما بعد .

إن محتوى الشكل فى العمل الفنى الذى هو محتوى العمل أو مضمونه ؛ لأن العمل الفنى ليس إلا شكلا (٣٨) ، ليس ، فى الحقيقة ، سوى نتاج لعملية طويلة ومعقدة من الصراع بين مفردات المادة الخام (أو العلامات) وما تجعله من محتوى أولى وجزئى - خارج العمل الفنى ، من ناحية ، وما يعطيه لها الفنان من محتوى حين يدخلها فى نظامه وترتيبه ، حسب رؤيته العامة التى يريد تحقيقها وتوصيلها فى العمل ، من ناحية أخرى . وفى رحلة الصراع الطويلة هذه يمكننا أن نجد مرحلة وسيطة هى مرحلة التقنيات ، فيها التقنيات سوى شكل جزئى ينظم مفردات المادة الخام فى نسق صغير قائم على فكرة أو قيمة أو

نرافف - أحيانا - بين عنوى شكل المبدع أو الجماعة ، ومثلها ، الجمال الأعلى على نحو مجازى .

لقد بات معروفا على نحو يقينى أن للمجتمعات المختلفة وللجماعات انحطاطا متغايرة من القيم والأفواق ومنها القيم الجمالية ، التى تسمى بالمثل الجمال الأعلى ، والتى تتحدد حسب ظروفها الاقتصادية الاجتماعية/ الثقافية ومن هنا أمكن الحديث عند جورفيتش على سبيل المثال عن « الأطر الاجتماعية للمعرفة » حيث نجد قيا للفلاحين ومعرفة ريفية تختلف عن معرفة المدينة في مفاهيم الزمن والطبيعة والمكان^(٣٧) إلخ .

وأغاط القيم السائدة لدى كل جماعة هي الإطار العام لقيم الأفراد للتضوين تحت لوائها ، غير أن المبدعين ليسوا مجرد أفراد مضوين تحت لواء جماعتهم (طبقهم أو فئتهم) وإنما هم أكثر الناس إحساسا بها ، ويتناقضات أيضا ، عما يعنى أنهم ، لأنهم مبدعون ، غير مستسلمين لهذه القيم وأنهم يصارعونها بلوجات متفاوتة إما لإصلاحها أو للخروج عليها إلى قيم أفضل وأجمل . ولا شك أن هذا الصراع يزداد مع المراحل الانتقالية في المجتمعات ؛ حيث يزداد حجم التناقض في المجتمع وفي قيمة المختلفة ، ويزداد أيضا إحساس الفنان ورعا وعيه بهذا التناقض ، ومن ثم يبحث عن نسق جديد من القيم يكون أكثر انسجاما وتحقيقا لإنسانية الإنسان .

ونحن ، حين نمسك بعنوى شكل العمل الفني ملركين من خلاله رؤية الفنان والمثل الجمال الأعلى للمجتمع الذى يعيش فيه ، نستطيع أن نمسك بدقة برؤية الصراع الجمال/ الاجتماعى الدائر في المجتمع في تلك اللحظة ، وموقف الفنان منه ؛ ومن هنا فإتنا تصور أن عنوى الشكل هو الفتح الأساسى للدراسة النص أو العمل الفني ، ليس بوصفه عملا متفرا للمجتمع وإنما بوصفه عملا اجتماعيا ، ظاهرة اجتماعية بذاتها ، تكمن اجتماعيتها في داخلها وليست مفروضة عليها من الخارج . ومثل هذا الفتح قليل بأن يتقنا من مجموعة التنايلات السابقة . فليس ثمة شكل ومضمون لأن للمضمون ليس إلا مضمون الشكل وليس ثمة نص وسياق ،

لأن النص سيالى واجتماعى . وليس ثمة داخل وخارج ، لأن الخارج كامن في الداخل ، ولأننا حين نحلل الشكل/ النص فإتنا نحلل في الوقت ذاته المضمون الاجتماعى ، لأن هذا الأخير كامن في الأول وجزء لا يمكن أن يفصل عنه . ومن ثم فإتنا هنا نتعد عن تقسيم الدراسة النقدية إلى فهم وتفسير كما هو الحال عند جولدمان وغيره . نحن في حاجة إلى اندماج للمرحلتين في مرحلة واحدة ، وبمفهوم مختلف : مفهوم لا يعتبر التحليل الشكل في ذاته ضروريا بوصفه مرحلة مستقلة تؤهل إلى تحليل مضمون مستفيد من التحليل الأول . إن تحليلنا يقوم على متابعة عنوى شكل كل مفردة من مفردات التشكيل واحدة واحدة ، والنظام/ التشكيل كاملا بما فيه من أنظمة فرعية متعددة ومعقدة ، وبما تحمله هذه الأنظمة من عنويات متصارعة ومتجاذبة ، حتى نصل في النهاية إلى جعل الشكل فنكون قد وصلنا إلى عمل المحتوى .

— ٤ —

حسب المفهوم الذى أعطاه المصطلح (عنوى الشكل) بوصفه عنصرا حاكيا في عمليتي التشكيل والتلقى ، يدولنا أنه يقوم بالدور المهم نفسه - من ثم - في عملية التطور الأدبى ، ومن ثم تصبح له قدرة فائقة على تفسير بعض قوانين تاريخ الأدب والأدب المقارن وليس النقد الأدبى فحسب . لقد سبق القول بأن عنوى الشكل هو العنصر الدال على الصراع الاجتماعى في النص الأدبى ، وإذا تغير الشكل فهذا يعنى بالضرورة تغير عنواه . وإذا أردنا الدقة فإن تغير عنوى الشكل - إذا جاز لنا الفصل اللطفى - هو الذى يؤدي إلى تغير الشكل ذاته . وإذا كان عنوى الشكل (المثل الجمال الأعلى) هو تمثيل لوجود الجماعة ، فإن تغير الجماعة البشرية يقود بالتالى إلى تغير عنوى الشكل ومن ثم الشكل ذاته . وهذا هو معنى قول ليون تروتسكى بأن الشكل الجديد يتم اكتشافه والإعلان عنه وتطوره تحت ضغط ضرورة باطنية ، تحت ضغط طلب نفسى جماعى له ، ككل السيكلوجيا الإنسانية ، جذوره الاجتماعية^(٣٨) ، وهو المعنى نفسه الوارد في مقولة بيريزا « إن الشفرات الجديدة تولد مع الظهور التاريخى لمصالح جماعات جديدة »^(٣٩) .

من نوع أدبى إلى آخر يتم فجأة ، ولذا يمر عبر تراكبات كمية طويلة المدى ، قد تمتد إلى قرون عديدة .

إن هذه الفترة مهمة لكونها تساعدنا على فهم عدد من عناصر جدلية العلاقة بين الأدب المختلفة في المراحل المختلفة ؛ بحيث يجوز لنا القول - مثلا - إنه بينما يمكن أن يتقل نوع أدبى من مجتمع إلى آخر إذا كان هذان المجتمعان في مرحلة تاريخية أو نمط إنتاج واحد ؛ يسمح بإمكانية تبادل (محتوى) نوع واحد كما هو الحال في الرواية باعتبارها نوع نمط الإنتاج الرأسمالى ، فإن الأشكال لا يمكن أن تتقل لأن محتواها من الدقة والخصوصية بحيث يتحتم أن تفرز في مجتمعها فرزا داخليا . ولتوضيح هذا التحديد أقول إن رواية فرنسية أو روسية أو أمريكية يمكن أن تترجم إلى العربية أو يمكن أن يقرأها أديب عربى في لغتها الأصلية فيتأثر بها . ولكنه إذا أراد أن يقل شكلها إلى عمل هو منتج ، فلن يستطيع ذلك دون أن يشوه الشكل ذاته ودون أن يشوه تجربته العميقة إذا كانت لديه تجربة عميقة حقا ، أى خاصة به وبالتالي يورعه الجمالى ومن ثم يمجتمعه . غير أن هذا لا يعنى على الإطلاق عدم قدرة الكاتب على الإفادة من أشكال الأعمال التى يقرأها أو تدخل إلى خبرته بشكل أو بآخر ، يمكنه أن يفعل ذلك ولكن بعد إفاقة الأعمال شكليتها ، وذلك بمعنىين : أن يفككها إلى عناصرها الأولى التى يمكن أن نسميها التقنيات أو حتى ما هو أصغر منها أى المواد الشكلية الخام ، (نمط بناء الجملة مثلا) وأن يتمثل هذه العناصر الأولى في ضوء الوعي بمحتواها في حالة كونها شكلا وفى ضوء تطويرها وتطويعها لكى تلائم محتوى شكله الخاص أو وعيه الجمالى ، أى محتوى شكل جماعته إذا جاز لنا هذا الاستخدام المجازى . في هذه الحالة - الصحية - وحدها لن يكون الشكل قد انتقل وإنما تمثل في شكل جديد خاص باللوّلف وتبجرتة الفنية كلاً . وفى هذه الحالة وحدها أيضا - سوف تستطيع الجماعة أن تجد محتوى شكلها ، ومن ثم يصبح شكلا فاعلا ومؤثرا .

ولعل مثال الشعر المرسل في الأدب العربى الحديث أن يوضح ما أردت قوله . فبرغم النماذج العديدة التى بين لينينا للتحرر من شكل الثقافية الموحدة في الشعر العربى القديم ومن بينها الشعر المرسل ، فإن الشكل الأساسى الذى ساد نحو ثلاثة

غير أن مشكلة هذا الربط هي أن الشكل ليس ثابتا على الإطلاق ، فكل عمل أدبى له شكله الخاص المختلف عن شكل الأعمال الأخرى ، حتى بالنسبة للكاتب نفسه أو لزملائه في المرحلة نفسها . ولا شك أن المصالح الاجتماعية ليست ثابتة ، فهى الأخرى في تغير دائم في كل لحظة . وتستطيع دراسة محتوى الشكل الصراعى في كل عمل على حدة أن تقودنا إلى إدراك هذا التغير في المصالح الاجتماعية وفى العلاقات الاجتماعية الكامنة في اللغة وعناصر الشكل المختلفة . وهى - كما سبق القول - علاقات جدالية في الوقت نفسه ، دون إدراكها لا نكون قد وصلنا إلى خصوصية النص للمدرس الذى يمثل سلاخاً في معركة حياتية يعيشها البشر طوال الوقت وإن لم يشعروا بها أو يملوها .

وإذا كانت دراسة محتوى شكل النص هي صميم عمل النقد الأدبى ، فإن دراسة محتوى التحول الشكلى ، كما يقول تروتسكى وزها ، هي صميم عمل للزوخ الأدبى ودارس الأدب المغارن . وفى هذه الحالة فإنه من الأفضل الانتقال إلى المعنى الذى يستعمله به فريدريك جيمسون محتوى الشكل ، أى محتوى النوع ، أى المعنى الدلالى للنمط النوعى في ضوء نمط إنتاج معين .

إن مصطلح « النوع الأدبى » يتميز عن مصطلح « الشكل الأدبى » بكونه يشمل مع الشكل مضمونها ، فكل نوع أدبى يتضمن عناصر مضمونية يفرضها النوع ذاته . مثال ذلك نمط قيم البطل في الرواية مقارنا بنمط قيم البطل في الملحمة أو في السيرة الشعبية أو في الحكاية الشعبية أو في القصة القصيرة ... إلخ . غير أنه ، بجانب هذا التمايز بين المصطلحين ، فإن العناصر الشكلية في (النوع) تتميز عن الشكل بكونها أكثر تجريدا ، باعتبار أنها تشمل العناصر المشتركة التى تتوفر في مجمل أو معظم الأشكال التى تنتمى إلى هذا النوع . ومن حيث هي كذلك ، فإنها تحمل محتوى شكل يمثل العناصر الأكثر عمومية ومن ثم ثباتا في هذه الأشكال ؛ ومن هنا فإنها تمثل أكثر العناصر عمومية وثباتا في مرحلة الجماعة التاريخية الممتدة . وعلى هذا الأساس يمكننا أن نفهم الربط بين الانتقال في الأنواع الأدبية وتغير نمط الإنتاج الاجتماعى / الاقتصادى . مع ملاحظة أن هذا الربط ليس ربطا آليا لأنه لا تغير نمط الإنتاج ولا الانتقال

أن تدل دلالة اجتماعية متواضعا عليها ، وهو ما يسمى بالمعنى المعجمي الذي تحمله الكلمات ، في حين أن الفنون غير اللغوية لا تملك هذا المعنى إلا في حدود ضئيلة جدا ، ويتضح هذا الأمر في فن الموسيقى والفنون التشكيلية . فهذان الفنان ليسا في الحقيقة إلا النموذج الأدنى للقول بأن الفن هو شكل دال .

إن التجمعات الموسيقية والمواد الخام (الحديد أو الحجر أو الجرانيت أو اللون والضوء والظل . . . إلخ) تملك حدا أدنى من المحتوى الإعلاني أو المعنى الاجتماعي الذي تحمله الكلمة في اللغة ، ومن ثم فإن تنظيم الفنان لهذه المواد يبدو أقل صراعية من تنظيم الكلمات اللغوية ، لأن هذه الأدوات أكثر طواعية وأقرب إلى الحياد ، بحيث يستطيع الفنان أن يشكلها بحرية أعلى نسبيا ، ومن ثم يعطيها محتوى شكله الخاص دون صراع عنيف مع محتوياتها السابق ، لأنه ليس كبيرا ولا حاسما بالدرجة نفسها التي للغة .

على هذا الأساس ، تصبح دراسة (محتوى الشكل) في الفنون وامتداداتها إلى الظواهر الحياتية التي أشرنا إليها ، هي ميدان العمل الوحيد أمام الناقد الفني ، حيث لا مهرب أمامه للحديث عن (مضمون فكري) خارج التشكيل ، وإن كان أمامه المهرب المألوف للحديث عن العلاقات الجمالية في التشكيل والنسب والأبعاد وما إليها ، غير أن هذا المهرب يوقف الناقد قبل الوصول إلى القيم الجمالية الحقيقية الكامنة وراء هذه العلاقات والنسب والأبعاد ، أي المحتوى الاجتماعي لهذه العلاقات ، ونقصد به المحتوى الجمالي ذا الطابع الاجتماعي ، كما سبق أن أوضحنا .

ولتوضيح أهمية دراسة من هذا المنظور للنحت هل سبيل المثال ، فلنأخذ لمة يد الفلاحة المصرية لرأس أبي الهول في تمثال « نهضة مصر » الشهير للفنان محمود مختار . هذه اللمة التي أثارَت في الثلاثينيات خلافا شديدا في تفسير دلالتها ، ولا تزال تثير الخلاف نفسه ، في نفوس المتلقين الذين يشاهدون التمثال يوميا ، وهي اللمة التي تمجد - في تقديرى - معنى « النهضة » التي يمثّلها التمثال بصفة عامة ، بمعنى أنها يمكن أن

عشر قرنا - أو أكثر من الزمان - كان هو شكل القافية الموحدة بسبب ظروف اجتماعية معقدة ومستقرة في إطار غط إنتاج واحد تقريبا . ومع نهاية القرن الماضي ومع تغير هذه الظروف نسبيا تخططة بالتأثر بالشعر الأوروبي ، بدأنا نجد دعوات ومحاولات لكتابة الشعر المرسل . إلا أن هذه المحاولات سرعان ما فشلت تماما . لماذا ؟ لأن هؤلاء الدعاة حينما نقلوا الشعر المرسل نقلوه شكلاً مغلقاً دون أن يبحثوا في ميرواته وجوده (محتواه) ودون أن يعيدوا نمطه في ضوء محتوى شكلهم وجماعتهم ، ومن هنا مثلا نجد أنهم وقعوا في أحيرة غريبة جدا وفئات دلالة بالغة . فقد اقتصدوا غبايات الآيات التمثال ، في حرف الروى ، ولكنهم لم يفقدوها القافية بما هي بناء كامل من الأصوات المتجاورة . فحدث هذا التناثر الشديد بين بقاء القافية وغياب الروى ، فكان على المتلقى أن يسه نفسه للروى بفعل وجود القافية دون أن يفهم . وبالإضافة إلى ذلك ، لم يعرض هؤلاء الشعراء المتلقى العربى عن هذا الغياب الفج بوسائل شكلية أخرى هي الصق ما تكون بشكل الشعر المرسل ونقصه بالتجديد التضمين^(٣) ، ولهم في هذا كانوا تجسيدا للتناقض الحاد في الوعي الجمالى في تلك اللحظة التاريخية الخطيرة من حياة المجتمع العربى ، لحظة الانفصال القسرى الذى وقع فيه المتفوقون عن مجتمعهم ، دون أن يكونوا هم أنفسهم على أتم الاستعداد - داخليا - لهذا الانفصال . وكان محتوى شكلهم العميق ظل محافظا - دون أن يدري - على القافية ، أما شكلهم للتفصيل تحت الضغوط الخارجية فقد فرض غياب الروى . وفي هذا إشارة واضحة إلى بقاء البنية الاجتماعية القديمة مع التقليد لشكل المجتمع الأوربي .

— ٥ —

تمتد أهمية محتوى الشكل إلى خارج الأدب والدراسات الأدبية ، إلى مختلف الفنون ، بل إلى كثير من الظواهر الحياتية القريبة من الفنون مثل العمارة والملابس وتخطيط المدن وأذواق الطعام والشراب ، والبيئة عنها مثل أنماط السلوك والعادات والتقاليد . . إلخ . بل يمكن القول إن محتوى الشكل في هذه الفنون والظواهر الحياتية يبدو أكثر أهمية منه في الأدب لسبب رئيسي ، وهو أن وسيلة التشكيل في الأدب - أي اللغة - يمكن

تكون مركز التمثال ، وإن لم تتحقق دلالتها وتترك دون إدراك بقية العلاقات في التمثال .

بداية ، لابد من إدراك العناصر المكونة للعمل كلاً ، التي تتمثل أساساً في الفلاحة المصرية وأبي الهول . والملاحظة البارزة هي أن الفلاحة تحتل مساحة أكبر كثيراً من مساحة أبي الهول كما أن الفلاحة واقفة بشموخ وأبا الهول يقف بكبرياء كما هو الحال في التمثال الأصل لأبي الهول الفرعونى . وتمتد يد الفلاحة إلى رأس أبي الهول لتلمسها (اليد) بانحناء واحتها الخفيفة والرفيعة إلى أعلى درجة ، وعلى نحو غامض يسمح بتفسيرات متعددة .

التفسير الأول هو أن الفلاحة تستهزئ بأبي الهول من جلسته كى ينهض معها ويساعدها ، وكان الحاضر يستهزئ الماضى ليقف معه ضد تحديات العصر . أما التفسير الثانى فهو أن الفلاحة تستند إليها على رأس أبي الهول ، وكان الحاضر يعتمد على الماضى في نهضته . غير أن مختاراً نفسه قد قدم تفسيراً ثالثاً أميل إليه وهو أن طبيعة انحناء راحة اليد تعطى إحساساً بأنها أقرب إلى مجرد التعامل مع الماضى بنوع من الختان . ثمة اعتراف قوى بوجوده وبالعلاقة الخفية بينه وبين الحاضر ، لكن رؤية الفنان كما تجسدت في محتوى تلك اللوحة ، تكاد تنفى إمكانية الاستعانة بهذا الماضى أو حتى إمكانية استنهاضه ، وهذا ما يؤكد القوة والنضارة والشموخ المائل في شخصية الفلاحة / الحاضر .

صحيح أن كل هذه الخصائص قد أمكن تحقيقها في التمثال بفضل خصائص مادته الخام الجرانيت ، الذى كان استخدامه - دون شك - نوعاً من التواصل مع التراث الفرعونى في النحت ، إلا أن هذا الجرانيت قد جاء هو أيضاً من أسوان الحديثة ، ولم يجيء من الماضى الفرعونى ، بحيث يمكن القول إنه حتى المادة الخام تحمل المحتوى الصراعى نفسه ، الحاضر القائم بنفسه ومنه صنع التمثال ، ولكن هذا الحاضر متواصل - رمزياً - مع الماضى .

وفى ضوء هذا الفهم يمكننا أن ندرك مفهوم مختار للنهضة المصرية الحديثة على أنه نهوض حى عصري ، يعتمد بصفة

أساسية على الشعب الذى رمزت إليه الفلاحة ، والعديد من تماثيل مختار عن وجه بحرى ووجه قبل وشيخ البلد ... الخ . صحيح أن لدى مختار تماثيل ميدانية أخرى للسياسيين والزعماء ، ولكن هؤلاء الزعماء لم يكونوا مجرد سياسيين ، بالمعنى السلبى للسياسيين فيما بعد ، وإنما كانوا زعماء ثورة شعبية هي ثورة ١٩ للهمة ، والتي كانت روحها وراء عمال النهضة وموقعى سيد درويش^(٣٤) وغيرهما من النهضة الفنية والفكرية ، التى يكاد يكون فهم محمود مختار وسيد درويش أقصاها وأقربها إلى المفهوم الحقيقى للنهضة ، نظراً لتواصلهما الحقيقى مع القيم الشعبية ، خاصة القيم الجمالية البلدية بوضوح في ملامح الفلاحة وملابسها ، وهو تواصل لم يكن يتحقق في الفن لو لم يكن توأماً أصيلاً داخل الفنانين استمر طوال حياتهما القصيرة .

إن أصالة سيد درويش قد تبلت بوضوح في عتوى شكل فنان قد امتزجاً معاً في الغناء ، هما الشعر والموسيقى ، ثم انتمج هذان الفنان في فن ثالث هو المسرح ، فصار محتوى شكل شديد التركيب (وربما كانت هذه هي أهمية المسرح الغنائى والشعري ، وأهمية السينما أيضاً حيث تخرج فيها العديد من الفنون السمعية والبصرية ... إلخ) . ورغم تركيبة محتوى الشكل في عمل سيد درويش ، وهي تركيبة كانت كفيلة بتحقيق خلطة مزيفة لو لم يستطع الفنان أن يعيد النظر في كل هذه الفنون بعين مصرية شعبية أصيلة تترك القيم الجمالية لدى أبناء هذا الشعب . من هنا ، فإن الفنان قد استطاع أن ينفى للموسيقى التركية ، واستطاع أيضاً أن ينفى الشعر المصنوع سواء كان كلاسيكياً أو رومانتيكياً وأن يلجأ إلى الغناء الشعبى العاصى بل إلى نداءات الباعة الجوالين ويصنع منها شعراً ، واستطاع أخيراً أن يصل إلى صيغة درامية قريبة من الشية ويعيد عن القوانين التى كان المتقنون للصيريون يتسودونها - وقضاك - من المسرح الكلاسيكى الغربى . ومن ثم ، فإن محتوى الشكل المركب في عمل سيد درويش ، استطاع بفضل وعيه بمحتوى شكل (= القيم الجمالية) شعبه أن يجعل من التركيب ميزة كبيرة تثرى العمل وتكثف الدلالات والتوترات الفنية فيه ليحقق للمتلقي قدراً أعلى من للمتعة والمعرفة .

هذه التمازج السريعة لدراسة محتوى الشكل في الفنون المختلفة تكشف عن أهمية هذا المتطور في معرفة التكوين العميق

كان ذلك كله مؤشرا على قوانين التطور لحياتنا الحديثة كلها .
وهي مهمة ضرورية في تقديرى لا يستطيع غير النقاد القيام
بها ، شريطة أن يمتلكوا هذا المفهوم الجديد للنقد ، باعتباره
عملاً علمياً يسعى لكشف محتوى الشكل ، فيكون أميناً مع
الأعمال الفنية من ناحية ، وفالداً حقيقياً ومفيداً للمتلقى من
ناحية ثانية ، ومضيفاً إلى الوعى والمعرفة المعاصرين إضافة
حقيقية .

للمعمل الفنى ، وإدراك وضعه الحقيقى - سلباً وإيجاباً - فى تاريخه
الزمنى الخاص ، وتاريخ مجتمعه وشعبه ، وهو منظور - يبدو -
إذن - شديد الأهمية فى إعادة النظر فى تاريخ فنوننا كله ، بما فيها
الظواهر الحياتية القريبة من الفنون ، أو حتى التى تبدو بعيدة
عنها ، إذ إنها فى الحقيقة متصلة بالفن مثل التكاليد
والمعادن . . الخ ، إعادة نظر تسليح أن تكشف عن قوانين
التطور لهذه الفنون ، والانحرافات التى حدثت فيها ، وكيف

الهوامش :

(١) يقول Bennett فى كتابه *للركبية والشكلية* ، إن السؤال ذاته سؤال مغلوط وأنه أقرب إلى الميتافيزيقا ، نظراً لأن كل عصر يجد مفهوماً
للأدب يختلف عن الآخر (ص ١٠٥) ، ولوى أنه رغم صحة مقولة التشير فى مفهوم الأدب عبر العصور إلا أن مجموعة من العناصر تبقى
جسمة للمفاهيم المختلفة .

(٢) ميخائيل يانتين : *القول فى الحياة والقول فى الشعر* . مساهمة فى علم شعر اجتماعى ، ترجمة أمينة رشيد وسيد البحراوى . مجلة
(الأداب) . بيروت ، عدد يوليو أغسطس ١٩٨٨ ، ص ٢٨ .

(٣) جورج لوكاش : *الروح والأشكال* ، نقلاً عن تيرى إيجتون : *التاريخ والشكل ترجمة مئى أبس* ، مجلة (خطوة) غير الدورية . العدد
السادس ، سبتمبر ١٩٨٤ . ص ٥٩ .

(٤) انظر : Yu. Tynianov, *De L'évolution Littéraire*, in (Théorie de la Littérature. Textes des formalistes Russes).
ed. T. Todorov, Seuil, Paris 1964, p. 131.

(٥) يانتين : *القول فى الحياة والقول فى الشعر* ، مرجع سابق ، ص ٢٨ .

(٦) نفسه ص ٣٩ . وقد ورد مصطلح علم اجتماع الشكل ص ٥١ من الترجمة و ص ٢١٤ من الأصل الفرنسى فى كتاب .
Tzvetan Todorov: *Mikhail Bakhtine: Le Principe dialogique* Editions De Seuil, Paris, 1981.

(٧) انظر : Pierre, V. Zima, *L'Ambivalence Romanesque*, Proust, Kafka, Musil, Le Sycomore, Paris, 1980, p. 46.

Zima, Ibid, p. 40-41.

Ibid, p. 11.

Ibid., p. 47.

Pierre Zima, *L'indifférence Romanesque*; Sartre, Moravia, Camus; Le Sycomore, Paris., 1982.

ولزها تحليلات شبيهة فى كتابه الصادر ١٩٨٦ بعنوان :

Manuel de Sociocritique ترجمته عابدة لطفى وراجته أمينة رشيد وسيد البحراوى بعنوان النقد الاجتماعى . نحو علم اجتماع
للنص الأسمى ومصدر عن دكر فكر للدراسات والنشر . القاهرة ١٩٩١ . راجع نقلاً لزيها فى مقدمة الترجمة .

(١٢) عن وجهة نظر مدونة فراتكفورت ، وخاصة أودونوفى دور الشكل فى الإيديولوجيا القريب جداً - وإن كان غامضاً - من وجهة نظر
إيجتون ، راجع :

Fredric Jameson: *Marxism and Form*, Princeton University press,

Princeton, New York, 1971, p.10-15- 16,34-35

Bennett, Ibid, p. 129.

(١٣) انظر :

وراجع أيضاً إيجتون : *التاريخ والشكل* . مرجع سابق ص ٦١ .

Fredric Jameson: *The Political Unconscious*. Cornell University Press, U.S.A.1981, P. 77.

Ibid., p. 76.

Ibid., p. 147.

(١٤) انظر :

(١٥) انظر :

(١٦) انظر :

- (١٧) أنظر : O. Ducrot, T. Todorov, *Dictionnaire Encyclopedique des Sciences du Langage*. Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 36 - 41.
- (١٨) أنظر : L. Hjelmslev: *Prolegomenes a une Théorie du Langage*, traduit du danois par Lina Canger, éditions de Minuit, Paris., 1968, 1971, p. 74.
- (١٩) أنظر : Janson, *The Political Unconscious*, p. 148.
- (٢٠) أنظر : Hayden White, *The Content of the Form, Narrative Discourse and Historical Representation*. The John Hopkins University press. Baltimore and London, 1987, p. XI.
- (٢١) أنظر : Ibid., p. IX.
- (٢٢) نظرية الأدب . تأليف جماعة من الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمى . د . جميل نصيف التكريتي . منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ١٩٨٠ ، ص ٥٤ .
- (٢٣) نفسه ص ٦٣ .
- (٢٤) أنظر : Claude Prevost: *Littérature, Politique, Idéologie*, Editions Sociales, Paris, 1973, p. 221.
- (٢٥) ستولنيزر النقد الفني . ترجمة د . فؤاد زكريا . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، سنة ١٩٨١ . ص ٣٢٨ - ٣٢٩ .
- (٢٦) نقلا عن : أوفسيانكوف : أسس علم الجمال للماركسي اللينيني ، ترجمة جلال للماشطة - دار التقدم . موسكو ١٩٨١ . ص ١٢٨ .
- (٢٧) نفسه - ص ١٢٨ .
- (٢٨) عن أهمية الشكل كجوهر - في علاقته بالمادة الخام ، وفي تطور الفن ، راجع غاتشيف ، الوهم والفن ، ترجمة د . نوفل نيوف . مراجعة د . سعد مصلوح . سلسلة عالم المعرفة . الكويت . فبراير ١٩٩٠ - ص ٢٧ - ٢٨ .
- (٢٩) جورج جورفيتش ، الأطر الاجتماعية للمعرفة ترجمة د . خليل أحمد خليل . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت ١٩٨١ .
- (٣٠) ليون ترويتسكى ، الأدب والثورة ترجمة جورج طرابيشي - دار الطليعة بيروت - ١٩٧٥ - ص ٥٥ .
- (٣١) أنظر : Zima; *L'indifférence Romanesque*, Ibid., p. 29.
- (٣٢) راجع حول هذه القضية . سلمى الحفراء الجبوسى ، الشعر العربى المعاصر . مجلة عالم الفكر . الكويت . المجلد الثانى ١٩٧٣ - ص ٣٢٩ - ٣٣٠ . ود . شكرى عباد موسيقى الشعر العربى ، دار المعرفة : القاهرة ط ١ ، ١٩٦٨ ، وكتابتها ، (موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو) ، دار المعارف . مصر ط ١ - ١٩٨٦ ص ١٩٥ . والمعروف أن القافية ليست مجرد تكرار حرف الروى في نهاية كل بيت ، وإنما هي بنية مكونة من مجموعة حروف لابد أن تتكرر هي هي بصرف النظر عن اتفاق الأصوات غير الروى .
- (٣٣) يقول غنار في رسالته إلى الأجيال المقبلة :
- « وأصابعها التى وضعتها بخفة فوق أبى المول ، إنما تدل على تباعب الحلقات وأرتباط الحاضر بالماضى » راجع : بدر الدين أبوغازى : (المثال غنار) - الدار القومية للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٤ . ص ١٢٠ .
- (٣٤) عن أهمية موسيقى سيد درويش في حياتنا راجع : فتحى غانم . الفن في حياتنا . سلسلة الكتب الذهبى . روز اليوسف . القاهرة ١٩٦٦ . الفصل الخاص بسيد درويش .

الحرية والانضباط

في الإبداع *

فيليب جونسون ليرد

« إن إرادة المرء الحرة غير المقيّدة ، وميله الخاصة ، أيا كانت درجة اندفاعها أو تخورها ، وتخليه الخاص الذي يتأجج أحيانا فيصبل به إلى مشارف الجنون ، هو أفضل وأعظم ما يمتلكه الإنسان ، وهو جانب لم يوضع في الاعتبار ، وذلك لأنه يستصعب على أي تصنيف ، ويترتب على إغفاله أن تحيق بالأنظمة والنظريات أوسع العواقب » .

دمتريفسكي ١٨٦٤

النزعة الكلية المشككة^(١) فيؤكد وجهة أخرى من النظر . فهو لاء الذين لا يقدرّون على الإبداع يقومون بدراسة من يقدر عليه . لذلك قام النقاد والمؤرخون بتقييم النشاطات الإبداعية من خلال للمبادئ العامة السائدة في عصرهم . كذلك قام الفنانون والعلماء بتأمل إلهاماتهم وإلهامات الآخرين الخاصة . وأيضا ، وإضافة إلى كل هؤلاء ، قام علماء النفس بتطبيق الاختبارات لقياس الإبداع ، وإجراء التجارب لاستكشاف جوانبه المختلفة ، وتنفيذ بعض التدريبات لتدعيمه ، ويعمل بعض الفحوص للكشف عن وجوده في حياة الموهوبين من الأفراد . وعلى عكس التشابه بين أصحاب وجهة النظر الرومانتيكية ووجهة النظر الواقعية ، وحيث مورس قدر كثير من الخيال في دراسة الحيات ، كنا - علماء النفس - أسوأ الناس في هذا الشأن ، لقد كنا - لسوء الحظ - حكماء أكثر مما يجب .

الإبداع لغز غامض ، ويعتقد كثير من الناس أنه يجب أن يظل كذلك . لا تقم بفحص الإبداع وأنت على مقربة شديدة منه ، هذا ما يقوله لنا الإنسان الرومانتيكي القلق ، وذلك لأن هناك خطورة كبيرة في معرفة الكثير عنه ، فإذا اكتشفنا منابع الإبداع ، فإن هذه النتائج قد تحجب على الفور . أما الواقعي ذو

* هذه ترجمة فصل : Freedom and discipline من كتاب :
The Nature of Creativity, Contemporary Psychological perspectives (Ed.) Robert J. Sternberg cambrdridge: Cambridge University Press, 1988, PP. 302-219.

وقد قام بالترجمة شاكِر عبد الحميد أستاذ علم النفس المساعد ،
كلية الآداب ، جامعة القاهرة .

تعريف عامل :

يقدم لنا أفضل قاموس حديث في علم النفس (Reber) (١٩٨٥) التعريف التالي :

الإبداع : مصطلح يستخدم في التراث التقني أو التخصص بالطريقة نفسها التي يستخدم بها في التراث الشائع ، أي أنه يستخدم للإشارة إلى العمليات العقلية التي تؤدي إلى الحلول ، والأفكار ، والتصورات والأشكال الفنية ، والنظريات أو النواتج التي تسم بكونها فريدة وجديدة .

وفيا عدا تحفيز واحد ، ساعد إليه في حيته ، دفعا لسوء الفهم ، فأنقذ أمير عن استحسان الكير لهذا التعريف . لكنني أخشى أن يؤدي تأكيد هذا التعريف على العمليات العقلية إلى اكتسابه عدداً قليلاً من المؤيدين في مجالات معينة . ومن ثم دعني أقوم أولاً بالدفاع عن هذا التعريف .

قام سيمونتون (١٩٨٤) في مشروع من مشروعات القليل التاريخي العلمية ذات السحر الخاص^(١) بتحليل أنواع عديدة من البيانات ، وكشف عن وجود علاقة متظمة بين مثل هذه البيانات وبين الفرص المتاحة أمام أي فرد كي يصبح عبقرية . يشار إليه بالبيان . وقد عرف سيمونتون العبقرية في ضوء الشهرة والتأثير ولم يضع أي تمييز بين الإبداع والقيادة . وكتب يقول : « عندما يتم وضع معظم مشاهير المبدعين والقادة تحت الفحص الدقيق ، يتلاشى الفرق بين الإبداع والقيادة ، وذلك لأن الإبداع يصبح نوعاً من القيادة » . ولا يستطيع أحد أن يشكك بأن بعض المبدعين قد يصبحون قادة أو أن قادة معينين قد يظهرون في سلوكهم درجة عالية من الإبداع . لكننا يجب أن نقول أيضاً بأنه لم يحدث أن توفر بالنسبة لكل المبدعين العقلاء مدلولهم الإبداعي أو تلازمهم التميزين ، أو أنهم قد حصلوا حتى على التقدير المناسب لعظمتهم خلال حياتهم . ففي عصره كان يوهان سباستيان باخ^(٢) معروفاً فقط بوصفه عازفاً لآلة الأرغن ، وأهملت مؤلفاته للموسيقى حتى قام « مندلسون » وغيره من مؤلفي الموسيقى في القرن التاسع عشر بالاعتراف بعبقرية باخ (التي كانت أسماوية ليست كبيرة التأثير عليهم) . وعلى العكس من ذلك ، فإن القائد السياسي أو العسكري قد يصبح قائداً من خلال عمارته أو استخدامه للقوة ، وكذلك قد يصبح القائد الروحي أو الديني قائداً من

توقف عند قليل من دارسي الإبداع كي يعرف هذا الموضوع الذي يقوم بدراسته . وبشكل عام ، فإن التعريفات المسبقة لا تعمل على تقديم العلم بل تعمل على إعاقته . إن تقدم العلم هو ما يمكننا ، على أية حال ، من وضع التعريفات اللازمة عن هذا التقدم في إطار يتسم بالسوق . وهدق في هذا الفصل أن أصل إلى مثل هذا التعريف للإبداع . ومن أجل الوصول إلى هذا الهدف سأقوم أولاً بتحليل طبيعة الإرادة الحرة ، وذلك لأنه كي يكون المرء مبدعاً ، لا بد أن يكون متسماً

بحرية الاختيار من بين عدد من البدائل . ثم إنني سأقوم بالنظر ، بعد ذلك ، في الضوابط التي يبنى وضعها على الإبداع ، وذلك لأن ماليس مضبوطاً ليس إبداعاً ، وستمكنني هذه الاعتبارات من افتراض نظرية حاسوبية (أو كومبيوترية Computational) حول العمليات الإبداعية ، وتفتقر هذه

النظرية وجود علاقة ما بين القوة الحاسوبية والمطالب المؤقتة زمنياً التي تدفع نحو إبداع أفكار جديدة . وسأقوم باستكشاف هذه الفكرة في مجال قابل لأن نطرقه - ألا وهو الإبداع الموسيقي - وقابل لأن نؤسس فيه أدلة معينة مؤكدة على هيئة برامج للكمبيوتر تعمل بدورها على تركيز نغمات آلة « الباص » - الجهرية وتعمل أيضاً على إنتاج بعض متابعات التألف النغمي Chord Sequence في مجال الموسيقى .

هذه النظرية نظرية حاسوبية وذلك لأنني أريد أن أتجنب النقص الذي شاع في كل نظريات الإبداع بدءاً من والاس (١٩٢٦) وحتى باتيسون (١٩٧٩) والذي تمثل في وجود خليط من الغموض وعدم الاكتمال الذي تم النظر إليه إلى حد كبير على أنه أمر مسلم به . فإذا كان الكم الخاص بالديناميكا الكهربائية والكم الخاص بعلم الأرصاد الجوية قابلين لأن تتم نمذجتهما حاسوبياً ، فإنه قد يكون من الممكن القيام بالشئ نفسه بالنسبة لنظريات الإبداع . وبعد من قبيل الاستراتيجية المعقولة أن نبدأ من ذلك الفرض الذي فحواه أن عمليات الإبداع قابلة لإجراء الحسابات الكمية عليها ، فإذا لم تكن كذلك ، فإنها تقع خارج نطاق العلم ، وإلا ربما كانت الأسس التي تقوم عليها النظرية الحاسوبية الكمية هي بمثابة الأسس الخاطئة .

فقط الذي مارس العملية الإبداعية خلال تفكيره ؟ إطلانا لا يمكننا أن نقول ذلك . وسنفترض لذلك أن العامل الحاسم في الإبداع هو ضرورة أن يكون ناتج العملية الإبداعية جديداً ، بالنسبة للمبدع ، وليس مجرد ناتج يتم تذكره أو إدراكه . فإذا كان « بير مينارد » البطل الشاهد على عصره ، في قصة بورخيس (١٩٧٠) قد قام بكتابة رواية (دون كيشوت) كلمة وراء كلمة ، ليس من خلال نسخها ، ولكن من خلال تقمصه شخصية سيرفانتس ، أو ، وبصعوبة أكبر ، بأن يظل « هو هو » لا أن يتحول إلى شخص آخر ، فإنه ، ومن خلال المحك الخاص الذي اتبعناه ، لن يفشل في أن يصبح مبدعاً . كذلك ، فإننا أيضاً لن نفشل في أن نصبح مبدعين - كما كان الحال في رواية بورخيس - عندما نعيد قراءة الرواية من خلال مقارنة تاريخية تقوم بنسبة أحداثها التاريخية ، على نحو متعمد ، إلى مؤلف آخر يمتد إلى القرن العشرين .

الاختيار وحرية الإرادة :

تقوم عديد من العمليات العقلية بإعطائنا نتائج تعدّ جديدة بالنسبة لن يستمتعون بها . فإذا سألنا مثلاً أن تضرب رقبتين في بعضهما البعض ، أو أن تقوم بعكس نظام ترتيب الكلمات في جملة معينة ، فإن الناتج قد يكون شيئاً لم تعرفه من قبل . ومع ذلك ، فإننا ، وأنا وأنت ، كما أفترض ، لن نحيل إلى النظر إلى مثل هذه الأدعاءات على أنها إبداعية . ونحن لن نجد حرجاً في إصدار مثل هذا الحكم ، وذلك لأنك لم تقم فقط إلا بما طلب منك القيام به .

كذلك كان هو الحال بالنسبة لـ « باخ » عندما قام بتنفيذ ما طلب منه فقط في مقطوعته « الافتتاحية الموسيقية » وكان قد قام بتأليفها في ضوء موضوع رئيسي قلمه له الإمبراطور فريدريك العظيم . إذن نحن لن نجد حرجاً في عدم وصف ما قامت به بالإبداعية ، لأن ما قامت به ، على عكس التأليف الموسيقي ، هو شيء يتم بشكل آلي بعض الشيء . أي أنه يمكنك القيام به نتيجة لعملية حسابية معينة ، أو من خلال إجراءات محددة سلفاً ، لا تمنح أية حرية ، أيًا كانت ، للتخييل . بطبيعة الحال ، يمكنك القيام بمثل هذه المهام خيالياً . لكن النقطة الأساسية هنا هي أنك لست مضطراً للقيام بذلك ، فانت

خلال قضية الزهد أو التنسك . كما لا تحتاج القيادة لأن تنسك على الخيال . ولا يوجد أي مرور على الصيغة التي قدمها « سيموتون » كي يحدث ذلك الاتحاد بينها وبين الإبداع . إن عقل القائد الناجح قد يعمل بطريقة مختلفة تماماً عن الطريقة التي يعمل من خلالها عقل المبدع الكفء ، وقد يمثل الخطر الكامن في قيامنا بالتوحيد بين القيادة والإبداع ، في أن يتم إغفال الفارق الموجود بينهما فعلاً .

كذلك فإن التركيز على العبقرية وعلى النشاطات الإبداعية القادة له مخاطره أيضاً . فمن ناحية ، قد تكون هناك عوامل اجتماعية عديدة غير محسوسة أو غير مدركة تمارس نشاطها الفعلي خلال إبداع الأعمال الفنية والعلمية الكبيرة . وبطبيعة الحال ، قد يرغب المرء في أن يفهمها ، لكن من الصعب أن نفحص علمياً كل ما يتعلق بأثنا في عصر باركليز ، وفلورنسا في عصر النهضة ، ولندن في العصر الإليزابيثي ، وفيينا في حقبة تاريخية معينة ، أي كل ما جعل هذه الأماكن في هذه العصور خلفيات مدعمة للنشاط العقل . ومن ناحية أخرى ، فإن مثل هذا التركيز على العبقرية ، والنشاطات الإبداعية الفعلة ، قد يؤدي ، بطبيعة الحال ، إلى التمسك بالرأي القائل بوجود نوع من الانفصال بين النشاطات المادية للتخييل وبين نتائج العبقرية . وقد يكون هناك فعلاً مثل هذا الانفصال ، وسأعود إلى مثل هذه القضية في نهاية الفصل ، ولكن ، ما لم نقم بفحص النشاطات العادية والنشاطات الإعجازية للتخييل ، لن نستطيع أن نكتشف طبيعة هذا الخيال الخاصة .

عند هذه النقطة ، دعني أقدم اعتراضاً الخاص على تعريف « رير » سالف الذكر . فهذا التعريف يؤكد أن نتائج الإبداع ينبغي أن تكون « فريدة وجديدة » . والقراءة والجدة ، هما ، بطبيعة الحال ، أمور يمكن تحديدهما فقط من خلال وضع ماتم إبداعه ، في الأماكن الأخرى ، والأزمات الأخرى ، في الاعتبار . لقد تنبأ عالمان كانا يعملان على نحو مستقل ، في منتصف القرن التاسع عشر ، وعبر فترة ستة فاصلة بينهما، بوجود كوكب آخر يقع وراء كوكب « اورانوس » . وقد أدى اكتشاف كوكب « نبتون » إلى تأكيد تنبؤهما هذا . فهل يمكننا أن نقول إن واحداً منها فقط ، وهو الذي كانت له أسبقية التنبؤ ، هو

ستقوم بما هو مطلوب منك على نحو تلجح تماماً ، من خلال إجراءات لا توجد فيها أية فرصة للاختيار .

يشير مفهوم الحرية الذى ألبأ إليه وأضحه موضع التنفيذ هنا ، بطبيعة الحال ، إلى حرية الإرادة ، وهو لغز غير ، لغز حير الفلاسفة وأصابعهم بالقلق الشديد عبر القرون . (انظر Dennett , ١٩٨٤ من أجل الحصول على بعض الراحة الانفعالية حول هذا الموضوع) . إن مشكلة الإرادة الحرة ومشكلة الإبداع ، هما ، من بعض الجوانب ، مشكلة واحدة ، بل المشكلة نفسها . كما يمكن حل معضلتها ، معا ، فى الوقت نفسه .

إذا أمكننا تنفيذ مهمة ما من خلال عملية لااستدعى ، فى أية مرحلة منها ، القيام باختيار ما ، فإننى سأطلق على هذه المهمة وباستخدام لغة علماء الكمبيوتر اسم المهمة الحتمية Deterministic . وهكذا فإن عمليات ضرب الأرقام التى تستغرق وقتاً طويلاً هى عمليات حتمية ، وذلك لأن ما يتم ، فى كل مرحلة ، أساساً ، إنما هو ععد أو عزم كلياً من خلال عدد الأرقام التى يتم ضربها وأيضاً من خلال الحالة الراهنة للعملية الحسابية . ويوجد لدى البشر بطبيعة الحال سلوكيات حتمية ، كما يحدث مثلاً فى الحركة المخلتجة التى تقوم بها الجفون على نحو متكرر لحماية العين . كما أن البشر يمكنهم أيضاً أن يختاروا القيام بإجراءات معينة ذات طبيعة حتمية ، كما يحدث عندما نختار القيام بعمليات ضرب حسابية تستغرق وقتاً طويلاً . لكن البشر فى إمكانهم كذلك السلوك بطرائق ليست ذات طبيعة حتمية . ولا أعنى ، بهذا القول ، أنهم يمكنهم القيام باتهاك قوانين الطبيعة ، ولا أعنى أيضاً أن سلوكهم محكوم ، بالضرورة ، بكم من الوقائع غير ذات الطبيعة الحتمية فى خلايا المخ . ويمكن توضيح ما أعنيه من خلال سؤال الفارسي سؤالاً بسيطاً :

ما الذى ستفعله بعد ذلك ؟

إنه يمكنك أن تختار . فمعت متطعياً فى تفكيرك ! - أن تستمر فى قراءة هذا الفصل (حتى لو كان ذلك من أجل أن تكشف حل الخاص للفر الإرادة الحرة) ، لكنك يمكنك أيضاً ، على نحو مماثل ، أن تقرر أنك قد حصلت على قدر مناسب من

المعلومات حول الإبداع ، ومن ثم تقرر أن تترك الموضوع برمته . وهناك احتمالات كثيرة أخرى (فمشكلات الحياة قد تحل فعلاً إذا كانت لديك دائماً إجابة عن سؤال سالف الذكر) . فنحن نقرر فى العادة ما ستقوم به بعد ذلك ، سواء استجابة للأحداث فى العالم (كما يحدث عندما يدق جرس التليفون مثلاً) ، أو استجابة للحالات العقلية (كالمثل مثلاً) . كما أن قرارنا عادة يتم بطريقة ضمنية أو صامتة . فنحن نقرر ما ستقوم به دون أن نتأمل ملياً فى كيفية القيام به . ونميل مثل هذه القرارات الضمنية لأن تعكس عدداً من العوامل ، الشعورية واللاشعورية فى الوقت نفسه . ونميل « علم نفس الحشد » (أو علم نفس الجماهير) إلى النظر إلى هذه العوامل بوصفها ردود أفعال « حسية » أو ردود أفعال مدفوعة بالحوية والمعنى Gut Reactions لكننا إذا قمنا بتأمل موضوع القرار ، فإننا قد نقرر كيفية القيام بالاختيار . بل قد يمكننا حتى أن نقرر - إذا ما رغبتنا فى ذلك - القيام باختيار عشوائى أو اعتباطى .

فإذا صادفنا بدليين جذابين ، على نحو مماثل ، فإنه يمكننا أن نشبث بأحد الاختيارين ، بدلاً من أن نحرم أنفسنا من كليهما ، نتيجة لعدم القدرة على اتخاذ قرار ما ، وقد يتم هذا التشبث ليس على أساس أى قيمة منطقية تالية لهذا الاختيار ، ولكن بوصفه نتيجة لاختيار عشوائى معين . وكما يقال فإن حماراً صغيراً أحرق قد مات جوعاً نتيجة لعدم حله عن اختيار كرم التين المناسب الذى ينبغي أن يأكله من بين كرمين من التين كانا جذابين على نحو مماثل بالنسبة له . وتبدو مثل هذه المعضلة غير قابلة للتصديق ، وذلك لأن أية حركة صغيرة نحو أحد الكرمين ، أو نحو الآخر ، كانت من المحتمل أن تحسم هنا الصراع . على كل حال ، فإن صراعات الإقدام - الإحجام Approach-Avoidance Conflicts هذه يزداد الاحتمال فيها لأن تشتمل على أثر معطل للإرادة حد الشلل . وتقتصر الكائنات التى تقع فى براثن هذا النمط من الصراع إلى الإرادة الحرة . ونميل البشر ، على كل حال ، لأن يقولوا لأنفسهم ، فى مثل هذه المواقف ، « هذا شيء يدعو للسخرية » . ينبغي على أن أقبل شيئاً » لكنهم أيضاً قد يقومون ، نتيجة لهذا التأمل الكبير ، باتخاذ قرار يتسم بالاعتباطية الواضحة .

أو من خلال اختيارنا لألية عشوائية خارجية . بل قد يمكننا أيضا أن نقرر ألا نقرر ، ولكن أن نتصور كي نرى كيف مستحكما « الروح » في اللحظة الأخيرة .

قد يكون المستوى الأعلى الخاص بإجراءات اتخاذ القرار ، نفسه ، قائما على أساس هذه الطريقة الضمنية المألوفة . لكننا ينبغي أن نواجه القضية صراحة ، ونتخذ قرارا واعيا (عند المستوى الذى يعطى المستوى الأعلى من الوعى) حول كيفية اختيارنا (عند المستوى الأعلى) لأسلوب الاختيار . هل ستستمر في القراءة أم ستخف عن مواصلة الطريق ؟ فقد تقلد عملة معدنية في الهواء كي نقرر ما إذا كنت ستقوم بالاختيار من خلال تحديدك لزايا وعيوب البدائل ، أم ستقوم بالاختيار من خلال قذف زهر النرد . وكيف استطعت أن تتخذ مثل هذا القرار ؟ لا توجد نهاية عتمة للتنظيم المدرج للقرارات التي نتخذها لاتخاذ قرارات ، والتي نستعملها بسلورها لا اتخاذ قرارات أخرى وهكذا . وتشكل تنظيمات متدرجة مماثلة أخرى أساس الوعى والسلوك القصدى أو التعمد ، وأساس للمعرفة التي تقف وراء المعرفة ، والأمر كذلك بالنسبة لنمو وارتقاء فهمنا للمعنى والدلالة (Johnson-Laird, in Press.) ويبدو أن ذلك يعتمد على القدرة على تضمين النماذج العقلية الخاصة بالتفكير داخل بعضها البعض على نحو متكرر (Johnson-Laird, 1983) .

يوجد، حسن الحظ ، نوعان من الضوابط يميلان إلى تقليص نطاق قرارات المستوى الأعلى من الوعى ومنعها من أن تواصل صعودها الدائم إلى أعلى . ويمثل النوع الأول من الضوابط في أن أمور الحياة العملية تتطلب منا أن نصل إلى قرارات معينة ، لا أن نستغرق بأنفسنا في تأملات حول كيفية الوصول إلى قرارات . فالطبيب الشاب لا يد أن يقف في مكان ما . وعادة ما يكون قرار المستوى الأعلى من الوعى قرارا ضمينا داخليا بالضرورة . إنه لا يمكن أن يتخذ على نحو واضح صريح . لأنه لو كان كذلك فسيظل هناك ، بطبيعة الحال ، مستوى أعلى آخر اتخذ عنده قرار ما لاستخدام أسلوب معين يتمم بالصراحة والعلانية ، ولابد أن يكون هذا القرار - الذى اتخذ عند ذلك المستوى الأعلى - ضمينا داخليا ، كان لابد من اتخاذه

عندما يتخذ لئلا قرارا واضحا العشوائية ، ولا يكون لديه أية فكرة عن الأساس الذى قام عليه هذا القرار ، فإن علماء النفس يميلون هنا غالبا إلى افتراض أن ذلك السلوك ، كان ، في حقيقة الأمر ، محتوما من خلال جواب معينة لم يتم إدراكها بشكل جيد في البيئة . ويؤكد المحللون النفسيون أهمية الدور الذى تلعبه البيئة الداخلية للإنسان ، بينما يؤكد علماء النفس السلوكيون أهمية الدور الذى تلعبه البيئة الخارجية . فإذا عرفنا حالة الفرد العقلية اللاشعورية ، وإذا عرفنا رصيده في البنك مثلا ، أمكننا - كما يقولون - تفسير هذا القرار الذى كان عددا كلية من خلال مثل هذه العوامل . إن جهلنا فقط هو الذى يدفعنا إلى النظر إلى مثل هذه القرارات على أنها قرارات لاحتمية . وهناك أمثلة تجريبية ممتازة توضح الكيفية التى تمكن من خلالها بعض العوامل الموجودة خارج وعى الفرد من أن تؤثر على عملة القرار الذى يتخذ (Nisbett & Wilson 1977) ورغم ذلك ، هناك قرارات لاحتمية حقا ، فقد تعقد العزم - عند مستوى أعلى من الوعى - أن تتخذ قرارا عشوائيا على نحو متعمد ، وأن تؤكد طبيعته العشوائية من خلال اللجوء إلى مصادر خارجية . فقد تقلد بقطعة معدنية أو تلقى بالنرد ، أو قد تلجأ - إذا كنت من المتخصصين في علم النفس - إلى جداول الأرقام العشوائية .

إن ما يمنحنا حرية الإرادة هو القدرة على تأمل الكيفية التى ستخضع من خلالها قرارات معينة ، ومن ثم نقوم بالانتقاء لأسلوب معين من أساليب الاختيار ، عند مستوى أعلى من الوعى . فقد نقرر أن نمحص زايانا وعيوب كل بديل من البدائل ، ثم نحاول أن نتخذ قرارنا على أساس منطقي عقلاني ، ربما من خلال السعى نحو تقليل أسفنا الكبير إلى أدنى حد ممكن (كما هو الحال مثلا في رهان باسكال على وجود الله ، وفى قرار دارون أن يتزوج) ، أو قد نقرر أن نقوم باختيار حسمى ضمنى على أساس رد فعل حيوى عميق ودون أى تأمل لاحق ، أو قد نقرر أن نتخذ قرارا يقوم على أساس بعض العوامل التى تقع خارج تحكمتنا (كأن نستعين في ذلك باللجوء إلى الكتاب المقدس أو إلى تعاويذ سحرية ، أو إلى كهنة دلفى)⁽³⁾ أو أن تتبع نصيحة الزوجة أو الزوج (أيا كانت) ، أو قد نتخذ قرارا جزائيا سواء من خلال مساندتنا على أساس اعتباطي لبديل معين من البدائل

هذه الطريقة ، حتى لا نستمر في سلسلة لا تنتهي من الصعود المستمر إلى مستويات أعلى من الوعي .

أما النوع الثاني من الضوابط فيتمثل في تلك القيود أو الضوابط الموجودة بين المستويات نفسها . فإذا قررنا أن نختار بديلاً من بين البدائل الموجودة ، عند مستوى معين ، وكان هذا البديل نفسه بمثابة الأسلوب العشوائي للاختيار ، فإننا قد نقرر أن نقوم مباشرة باختيار هذا الأسلوب فضلاً ، فحينئذ يكون من المنطقي أن نقرر القيام باتخاذ قرار عشوائي (في بعض الألعاب مثلا) كما قد يكون منطقياً أن نتخذ قراراً عقلانياً مدروساً (في ألعاب أخرى مثلاً) . لكن ، هل من المعقول أن نقرر (عند مستوى الوعي المرتفع جداً أن نتخذ قراراً على أساس عشوائي هادفاً المستوى الأعلى) ، ففاضل فيه بين القيام بقرار منطقي ، أو القيام بقرار عشوائي ؟ لا اعتقد ذلك . نحن أحرار ، ليس لأننا نجهل جُلُوس العديد من قراراتنا ، والتي تكون يقينا كذلك فيما يتعلق بها ، ولكننا أحرار لأننا نعرف أنه يمكننا اختيار الطريقة التي نقوم من خلالها بالاختيار ، كما أننا نعرف أنه من بين مدى الاختيارات المتاحة أمامنا توجد هناك أساليب عشوائية هادفة تقوم بتحريضنا من القيود الخاصة بأية موضوعات بيئية ملائمة معينة ، أو أية حسابات عقلانية تسعى الذات إلى تحقيق فوائد من ورائها ، وتكمن هذه الحقيقة خلف المعتقدات الأعمق للمستفسكي ، والتي يمثلها المقتطف المأخوذ عنه في بداية هذا الفصل ، على نحو موجز ، كما تكمن هذه الحقيقة خلف المعتقدات الوجوديين بالأفعال أو النشاطات المجانية Gratiuitous Acts . إن المرء يكشف عن الحرية (إن لم يكن عن الخيال) في سلوكه على نحو عشوائي هادف .

الحرية في الإبداع :

تحدث حرية الاختيار ، على نحو غير متنازع ، في النشاطات الإبداعية . إذ عندما يقوم الفنان برسم لوحة ، فإنه عند كل نقطة توجد ضربات فرشاة عديدة محتملة للقيام بها . وعندما يرتجى عازف الموسيقى لحناً ، توجد عند كل نقطة نعمات عديدة محتملة يمكنه القيام بعزفها . وعندما يتخيل أحد العلماء كيف يمكن تفسير ظاهرة معينة ، فعند كل نقطة توجد اتجاهات

عديدة للتفكير يمكن استكشافها . وعندما يعبر أحد المتحدثين عن فكرة ، فعند كل نقطة توجد أشكال عديدة محتملة للتعبير يمكن استخدامها . وفي كل حالة من الحالات السابقة ، تخضع مجموعة الاختيارات لضوابط خاصة تتعلق بالمحركات العقلية الضمنية إلى حد كبير ، وهي الضوابط التي تحدد النوع والأسلوب الفردي . ولحينئذ ، قد تقوم هذه المحركات باختزال مجموعة خاصة من الاحتمالات على هيئة بند واحد فقط . ولكن ، وبشكل عام ، يوجد هناك مدى ما من الاختيارات . كيف يتم القيام باختيار ما من بين البدائل المتاحة ؟ أحياناً يعتمد الأمر على مبدأ معين ، ولكن إذا كانت البدائل التي يقوم المرء بالإبداع من خلالها ، تقوم بدورها بالتحديد التام لكل اختيار ، فإنه بصرف النظر عن الضربة الأولى بالفرشاة على قماش الرسم ، والنقطة الأولى على البيانو ، والمسار الأول للتفكير ، أو الكلمة الأولى في الجملة ، فإن كل شيء يعد ذلك سيكون حتماً بالضرورة . وستكون هناك أعمال عديدة فقط بقدر ما توجد بدايات عديدة . ويتربط على ذلك القول بوجود بعض الاختيارات التي تتسم بالعشوائية الهادفة . ومن بين هذه الاختيارات تتوفر بعض القرص التي يمارس فيها المرء إرادته الحرة ، ويعرف أنه يقوم - أو يحاول القيام - باختيار عشوائي هادف من بين مجموعة من الاحتمالات القابلة للتطبيق . ويمتدح العقل يقينا على نسق ما للقيام بالاختيارات العشوائية الهادفة . ويتم محاكاة للاحتتمية الموجودة في أداة حتمية كالكمبيوتر ، من خلال استعارة أسلوب ما من الأساليب المتبعة في أندية القمار الخاصة في « مونت كارلو » بحيث يتم الاختيار على أساس عشوائي . على كل حال ، فإن أداء الأفراد يميل إلى أن يكون متشابهاً بالضعف بدرجة واضحة عندما يطلب منهم القيام باختيارات عشوائية هادفة أصيلة ، في معامل علم النفس . وهذه الانحرافات عن العشوائية الهادفة لا تطرح أدلة مضادة لوجود نسق عقلي خاص بالقرارات العشوائية الهادفة ، لكنها تتضمن الإشارة إلى أن هذه الآلية تنفجر إلى الاقتراب من أي شيء بطريقة مناسبة ، وأن الظروف التي يضطر المرء في ظلها إلى اتخاذ مثل هذا القرار قد تؤثر على قرارات أخرى .

والأمر الواضح هو أنه إذا كان المخ محكوماً بكم من العوامل الاحتمالية ، فإنه يتسم أيضاً بأنه غير قادر على استغلالها كلها .

هذه الأطر ، من خلال تعديلات جوهرية تحدث فيها ، من جيل إلى الجيل التالي له . حيث إن تعريف « روبر » للإبداع يقرر أن الناس يبدعون الحلول والأفكار ، والتصورات ، والأشكال الفنية ، والنظريات ، والتأجيات الأخرى ، فإني أريد أن أميز ، على كل حال ، بين الإبداع داخل نوع إبداعي ، أو نموذج أساسي موجود فعلا ، وبين إبداع الإطار الإبداعي الجفيدة ذاته . فالإبداع داخل الإطار يعتمد على مدى القرب من مبادئ هذا الإطار - أى المحركات أو الضوابط الخاصة به - كما أن هذه المبادئ ينبغي أن تتجسد كلية داخل عقل البدع . بل إنه حتى ابتكار إطار جديد (أى مبادئ جديفة) ينبغي أن يتضمن الالتزام ببعض المحركات الأخرى - فليس كل شيء مباحا - ولكن ، وكما سنرى ، فإن هذه المبادئ الجديفة تكون على درجة أقل من التجسد في العقل . وعلى العكس من ذلك ، فإن أية نتيجة أو محصلة تقع خارج نطاق كل هذه الأطر ، يتزايد احتمال إخكام عليها بوصفها غير قابلة للتصنيف ، أكثر من تزايد احتمال تقييمها على أنها إبداعية .

عندما نتحدث عن المحركات ، فمن الطبيعي أن أفكر في تلك الضروب من المبادئ التي تم التعبير عنها في الأطروحات النظرية ، وفي تلك الأعمال الخاصة الموجودة في ميدان علم الجمال وفلسفة العلم . وفي حقيقة الأمر ، فإن لدى فكرة عامة مختلفة وأكثر اتساعا يمكن توضيحها من خلال تذكير القارئ بالمفارقة المركزية في الإبداع (Perkins, 1981, P. 128) التي فحواها أن الناس ، أو الجمهور ، هم نقاد أفضل من المبدعين . ويتنقل جوهر هذه المفارقة في أنه إذا توفرت للناس المعرفة التي تمكنهم من الحكم أو التقييم لتواتج العملية الإبداعية ، فقد كان من المفترض أن يكونوا قادرين على استخدام هذه المعرفة ، لتوليد مثل هذه التأجيات ، في المقام الأول . ويعتمد حل هذه المفارقة على عاملين :

يقوم العامل الأول على فكرة أن المعرفة الواضحة التي تكون متوفرة على نحو شعوري لدى أحد النقاد ، لا تكون معرفة كافية البتة لتوليد الأفكار ، فهذه العملية - أى توليد الأفكار - عملية تعتمد على أشكال ضمنية أخرى من المعرفة

ويجعل الأمر أن الإبداع يعتمد على اختيارات عشوائية هادفة ، ومن ثم فهو يعتمد على أداة عقلية تقوم بالإنتاج ، ولو على نحو غير مكتمل ، للاحتمية . وعلى غير شاكلة العمليات الحسلبية وغيرها من الإجراءات الاحتمية التي ينجم عنها الاستجابة نفسها في الموقف نفسه ، فإن عملية الخيال الأصلية يمكنها أن تقدم لنا استجابة مختلفة عن الاستجابة السابقة لها ، خلال المحاولة الثانية لنشاطها ، إذا تمت إعادة إثارة المرحلة نفسها ، من هذه العملية ، مرة أخرى ، على نحو مماثل تماما . فمتد كل خطوة ، قد يكون هناك ما هو أكثر من احتمالية واحدة للاستمرار . وساقوم فيما يلي بالنظر في تلك العوامل المحددة لمجموعة احتمالات الاستمرارية في الإبداع .

المحركات والأنواع ومفارقة الإبداع :

يشبه الإبداع القتل العمد ، فكلاهما يعتمد على الدوافع والوسائل والفرص . وتوجد للمجتمع ، كما ذكرت سابقا ، تأثيرات مذهلة على إبداع تأجيات الخيال . فهناك أسس معينة تجعلنا نفترض أن هذه التأثيرات يمكن تقسيمها على نحو فضفاض إلى :

(أ) العوامل العامة الشائعة التي تؤثر على الدافعية وعلى الفرص المتاحة .

(ب) العوامل الثقافية الخاصة التي تؤثر على وسائل الإنتاج وعلى النوع الإبداعي وعلى النموذج الأساسي Para-digm والأسلوب .

وتعتبر العوامل الأولى الميدان الذي يمارس عليه القياس التاريخي فيه نشاطاتهم على نحو واضح . فعلى سبيل المثال لاحظ سيمونزون ١٩٨٤ ، من ١٧٠٠ أن عدم الاستقرار السياسي في أحد الأجيال يعمل على تقليل العدد الممكن من المبدعين الكبار في الجيل التالي له خاصة في مجالات الخطاب التي من قبيل العلم والفلسفة والأدب . أما العوامل الثقافية النوعية ، أو الخاصة ، فتعمل نطاق الاختصاص الذي يمارس فيه النقاد والمؤرخون نشاطاتهم . فالممارسات الثقافية هي التي تؤدي إلى بلورة الأنواع الأدبية والنماذج العلمية ، وتعتبر هذه الأطر بمثابة التأجيات لعملية إبداعية سابقة عليها ، وغالبا ما يتم نقل

هذه المحركات مألوف بالنسبة لعديد من الممارسين ، فهي تعمل على تكوين النوع أو النموذج الأساسي ، بينما محركات أخرى تكون فريدة ، بالنسبة للفرد ، ومن ثم فهي تعمل على إنشاء الأسلوب الفردي في التفكير ، داخل الإطار الأكثر عمومية .

ومثال المبادئ التي وصفها إحدى النظريات الموجودة حول الإبداع عند المستوى الحاسوبي (Marr, 1982) - وهي نظرية تدور حول ما الذي ينبغي حسابه ، وتطور بشكل خاص حول تلك الاختيارات اللاحتمية من بين عدد من البدائل التي تتميز بوجود عدد معين من المحركات الواضحة لها . فأيّة نظرية ما عند المستوى اللغوياتي^(٢) لا بد أن تحدد الكيفية التي يتم من خلالها القيام باختيارات معينة . وفي حقيقة الأمر ، فليس ساقوم - اعتمادا على المطالب الخاصة بالمهمة الإبداعية - باقتراح وجود ثلاث فئات متمثلة من الإجراءات هنا . فللمحددات الحاسمة التي تحتم استخدام نوع معين من الإجراءات هي :

ما إذا كان الإبداع يحدث داخل إطار معين ، أو إنه يقصد منه - من هذا الإبداع - إنتاج إطار جديد ، وأيضا ما إذا كانت هناك أية فرصة أم لا لمراجعة ، أو تنقيح ، الناتج الإبداعي . وساقوم بوضع أنماط الإبداع المترتبة على هذا التصنيف في الأقسام الثلاثة التالية من هذا الفصل .

الإبداع داخل أحد الأنواع خلال زمن حقيقي :

إذا كان أمراً ضرورياً العمل بسرعة داخل أحد الأطر المعينة - كما في حالة العمل الخاص بأحد الأنواع الفنية مثلا - ودون وجود أية فرصة متاحة للمراجعة ، فلا بد من الاستخدام الحساس للمبادئ الحاكمة هذا الموضوع الفني ، وأيضا للأسلوب ألفردي المناسب ، وذلك عند كل نقطة من نقاط هذه العملية الخاصة من عمليات توليد الأفكار ، وسيقوم هذا بضيق مدى الاختيارات بأقصى درجة ممكنة من الإحكام . فإذا كانت هذه المبادئ ، وهذا الأسلوب ، مازالا يسمحان بوجود اختيارات عديدة عند أيّة نقطة ، فإن الاختيار العشوائي المهادف السريع من بين هذه البدائل قد يكون أمراً ممكناً .

ويزداد احتمال حدوث مثل هذه الإجراءات عندما يمارس ما يسمى بضيق الوقت تأثيره على المبدع . وأفترض أن هذا هو

أما العامل الثاني فيتعلق بالفكرة القائلة بأن هذه المعرفة الضمنية لا تكون متاحة بالنسبة للوعي ، على نحو آلي .

يبدو أن العقل يعتمد على مجموعة من العمليات المستقلة التي تقوم بتوصيل وتبادل للمعلومات فيما بين بعضها البعض ، لكن هذه العمليات لا تقوم بالاطلاع على العمليات أو التمثيلات الداخلية الخاصة بالعمليات الأخرى ، وهناك أشكال متنوعة من هذا الفرض (Fodor, 1983, Johnson-Laird, 1983, Ramelhart, McClelland, and PDP Research Group, 1986) .

ومن ثم قد يتم استخدام شكل واحد من أشكال التمثيل العقل^(٣) بواسطة قدرة عقلية واحدة فقط ، وليس من خلال قدرة أخرى . لنفرض في اعتبارنا ، مثلا ، النشاط الخاص بتصنيف نغمة موسيقية معينة . إن هذا النشاط يعتمد على تمثيل عقل معين لسلسلة متتابعة من الفواصل الموسيقية . وتعتمد القدرة على تدوين نغمة موسيقية ، على هيئة رموز موسيقية معينة ، أيضا ، على التمثيل العقل لسلسلة متتابعة من الفواصل الموسيقية . يمكنك أن تقوم بتصنيف نغمة معينة ، لكن هل يمكنك كتابتها من خلال رموز موسيقية معينة ؟ يستطيع معظم الناس القيام بالتصنيف ، لكن عددا قليلا منهم هم من يمكنهم القيام بتدوينها نتيجة لكونهم قادرين على القيام بتصنيفها . وتعتبر هذه المهمة صعبة وذلك لأن التمثيلات اللحنية لعملية التصنيف ليست متاحة ضمن العملية الرمزية الخاصة بالكتابة .

وعلى نحو مماثل ، فإن المحركات الضمنية لتوليد الأفكار لا تكون في متناول العمليات النقدية الواضحة . ويسبب كون المحركات النقدية قابلة للتوصيل بسهولة إلى الآخرين (لكنها ليست كافية للإبداع) ، وسواء كانت قدرات توليد الأفكار هي قدرات لا شعورية أو قدرات مقدسة (أو قدرات تفوق الوصف) ، فإن الحكم النقدي غالبا ما يسبق ، على نحو جدير بالاعتبار ، القدرة على إبداع نتائج الخيال . لذلك فإن المفارقة الخاصة بالإبداع تؤدي ، على نحو يتعارض تنجبه ، إلى الوصول إلى وجهة النظر القائلة بوجود محركات عديدة ينبغي أن يتكئ عليها المبدع . وأن هذه المحركات لا تكون كلها متاحة تماما بالنسبة لعمليات الفحص الواضح أو المتعمد . وبعض

يظهر ذلك مثلاً في حالة متابعات التأليف النغمي في موسيقى الجاز الحديثة ، أوفى حالة «الراجاس» Ragas (أو الأنماط المتدرجة في الموسيقى الهندية) ، أما للكون العقل الثاني - الذي تنكس عليه عمليات الارتجال في كثير من الأشكال الفنية - فيتمثل في تلك المجموعة من المبادئ الضمنية ، أو المضمرة ، التي تقف وراء مهارة الارتجال تقوم بتوجيهها . ونحن نعرف أن هذين للكونين موجودان ، وذلك لأن البنى الأساسية الخاصة بهما هي من الأمور القابلة لمعرفة من خلال العقل ، فيستطيع الموسيقيون الحديث عن هذه البنى ، كما يستطيعون تدوينها على هيئة علامات موسيقية معينة ، كما أنهم يقومون بتعليمها للمبتدئين في المجال ، لكن هذه المعرفة الظاهرة ليست كافية لتمكين أحد الموسيقيين من الارتجال . . ومن ثم ، يوجد مكون آخر ، لا يُمدِّ الوصول إليه ، من خلال الوعي ، أمراً سهلاً ، ويكون بعض الموسيقيين على وعى بقليل من مبادئ هذا المكون الضمني ، لكنهم لا يكونون أيضاً ، حتى في هذه الحالة ، قادرين على الوصول الكامل لهذه المبادئ . يقوم الموسيقيون بالارتجال من خلال محادثاتهم للفنانين الآخرين ، أو من خلال تهريب احتمالات مختلفة للتأليف . إنهم يتعلمون أن يرتجلوا من خلال الارتجال الفعل ومن ثم يقومون بتطوير أساليبهم الخاصة داخل أحد الأنواع الفنية .

يستطيع عازف موسيقى الجاز المحترف أن يعترف أحياناً بتشابه مع تشكيلة كبيرة من متابعات التأليف النغمي المختلفة ، وتكون هذه المتابعات النغمية المتألفة معروفة بالنسبة له عن ظهر قلب ، كما أنه يستخدم نفسها المتتابعة النغمية الأساسية على نحو متصاعد ، أكثر فأكثر ، خلال مقطوعة موسيقية كاملة واحدة . ومن ثم تمثل مشكلة الارتجال ، من خلال الكومبيوتر ، في القيام بإنتاج لحن مقبول يتناسب مع إنتاج التأليف النغمي المتتابع في زمن واقعي ، كما تمثل هذه المشكلة في أن إقصاعات موسيقى الجاز الحديثة قد تتطلب الارتجال الفائق للأحان ، من خلال معدل شديد السرعة (من ١٠ إلى ١٢ نغمة كل ثانية مثلاً) . ومن الممكن أن يقوم التخمين للمحتل ، حول حل هذه المشكلة ، على أساس هذه الفروق الموجودة بين البنى الأساسية ، وبين المبادئ الضمنية الموجودة في عقول الموسيقيين .

ما يستخدم في كل أشكال الأداء المرتجل التي تشتمل ، من بين ما تشتمل عليه ، على تقديم برامج سريعة في وسائل الإعلام ، على نحو فوري بحيث لا تكون هناك فرص ثانية للاختيار ، وكذلك ذلك الاستخدام التلقائي للغة الطبيعية في أشكال الخطب المختلفة وأيضا الارتجال في الموسيقى ، والرقص ، وغير ذلك من الأشكال الفنية .

وكحالة اختيارية ، سأضع في اعتباري الارتجال الموسيقي وذلك لأنه يمكن النظر إليه بوصفه تنظيمًا تركيبياً للأصوات في هيئة أنماط موسيقية ، دون الانشغال كثيراً بما يمكن أن تمثل هذه الأنماط ، أيا كانت .

تتحكم في الارتجال الموسيقي مبادئ معينة لا بد أن تكون موجودة في عقل العازف الموسيقي ، وهي مبادئ ينبغي أن تكون كافية لتوليد الموسيقى في الزمن المناسب . فليست هناك فرصة للرجوع ، أو الالتفات للخلف ، والقيام بمراجعة ما ، للمقطوعة الموسيقية المرتجلة . كما لا يستطيع عازف الموسيقى هنا أن يسلم نفسه لطرف يجعله يرتكب بعض الأخطاء (كان يختار مثلاً بعض النغمات التي لا تؤدي إلى تكوين لحن مقنع من النوع المطلوب) . لقد كان العديد من مؤلفي الموسيقى العظيمة أمثال « باخ » و « موتسارت » و « ليست » من المرتجلين البارزين . أما « بيتهوفن » فهو حالة لافتة للانتباه بشكل خاص ، وذلك لأنه كان يرتجل بطلاقة والمعية بحيث اعتبرت بعض أعماله الارتجالية الباهرة - من قبل بعض معاصريه - أفضل حالاً من مؤلفاته الأخرى غير المرتجلة (Sonnek, 1967). ومع ذلك فإن فكرته الخاصة تشتمل على ملاحظات تبين لنا أنه كان يؤلف الموسيقى بصعوبة بالغة . وتعتمد هاتان المهارتان - الارتجال والتأليف المتروى - كما هو واضح ، في جانب منها ، على عمليات أساسية مختلفة ، وكما لو كان مجال الموسيقى يشتمل على مؤلفين لا يستطيعون الارتجال ، ومرجلين لا يستطيعون التأليف .

يتمثل الجانب المشترك بين معظم أشكال الارتجال في ذلك الاتكاء على مكونين عقليين مستقلين تماماً : أولهما هو الذاكرة طويل المدى بالنسبة لمجموعة أساسية من البنى Structures وكما

يادخال المادة المناسبة إلى الكمبيوتر - تلك الجوانب الخاصة بمتابعة التألف النغمي وكذلك أحد الألحان الموجودة فعلا . ثم يقوم بتقسيم اللحن إلى وحدات وتشمل كل وحدة منها على مسافتين موسيقيتين ، ثم يتم استخدام هذه الوحدات بعد ذلك بطريقة مختلفة وبأشكال متنوعة ، وبما يتناسب مع المهارمون الذي يعزف . ويعتبر هذا البرنامج حتميا . أي أنه يعمل الكمبيوتر يعزف اللحن نفسه ، وتتابع التألف النغمي نفسه ، أنه ينتج اللحن المرجل نفسه في كل مرة . أما عازفو موسيقى الجاز ، فلا يعملون ، على أي حال ، بالطريقة نفسها . فهم يستخدمون الموفيات اللحنية الموجودة بعض الوقت ، لكن أحدا من هؤلاء العازفين عدا المبتدئين تماما منهم . لا يقوم باستخدام هذه الموفيات كل الوقت . وكما سيعلم أي عازف ماهر ذلك صراحة ، فإنه يكون من السهل عليه القيام بعزف ألحان جديدة ، أكثر من محاولته تذكر تنسيقات كبيرة من الموفيات الموسيقية الموجودة ثم محاولة تعديلها ، أو تحويلها ، كي تتناسب مع متابعة تألف نغمي معينة . انظر ، مثلا ، تلك الذكريات الخاصة التي قدمها « ديفيد سيدنو » عام ١٩٧٨ حول هذا الشأن ، وهو عالم من علماء علم الاجتماع اللغوي تعلم أن يعزف موسيقى الجاز على البيانو . إن الإبداع من خلال الموفيات فقط بمائل القيام بالاشتراك مع معاهدة من خلال « الكليشيهات » أو الصيغ النمطية المتبدلة من الكلام فقط .

ربما كان الفرض الأكثر معقولة هو ذلك الفرض القائل بأن عازقي « الباص » يختارون نغماتهم في ضوء التزامهم بمجموعتين من المحكات . وتمتلك المجموعة الأولى من هذه المحكات معرفة العازف الضمنية بالمهارمون أو علم الإيقاع ، ويتضمن هذا معرفته بتلك النغمات التي يمكن أن تتسجم مع نغمات متألقة أخرى ، ومعرفته أيضا بتلك النغمات التي يمكن أن تقيّد في الانتقال من نغمة إلى نغمة أخرى على نحو مناسب . أما المجموعة الثانية من المحكات ، فتعكس معرفة ضمنية معينة بالمحيط Contour المناسب الذي يقف وراء الألحان الناجحة . وهكذا ، فإن الفكرة العامة المطروحة هنا قد تشير إلى أنه ، بعد سلسلة موسيقية ذات خطوات صغيرة ، على السلم الموسيقي ،

يعتمد التوقيت الزمني الفعلي للنغمات الموسيقية على إحساس مرهف بالموجات النغمية النافضة ، على نحو دقيق ، في موسيقى الجاز. ومع ذلك ، فإن الخط الإقاعي الأساسي لآلة « الباص » يسمح لنا بأن نقوم بالارتجال لأحد الألحان ، دون أن نصطدم بتلك التعقيدات الخاصة بالإيقاع ، (انظر : Johnson-Laird , ١٩٨٧) .

توجد نظريات عديدة حاولت تفسير كيفية قيام عازف الباص باتخاذ قرارات خاصة يقوم في ضوءها باختيار النغمات التي سيطرحها بعد ذلك . فقد يقوم العازف بمجرد اختيار أية نغمة من النغمات المتوفرة في نطاق الآلة التي يستخدمها ، والتي يقوم من خلالها بتكوين التألف النغمي الذي يقوم بعزفه مثلا : لكن مثل هذا الإجراء قد ينطوي على وثبات كبيرة ، أو غير مناسبة ، يستل من خلالها العازف من نغمة منخفضة إلى نغمة مرتفعة ، وطريقة لاتساهم في تكوين اللحن المناسب في أغلب الأحوال ، ومن ثم قد يفشل في استخدام النغمات الانتقالية ، أي تلك النغمات التي لا تكون مطلوبة الآن ، في التألف النغمي الحالي ، لكنها تكون مفيدة ، بعد ذلك ، في القيام بنقلات ، أو انتقالات ، من هذه النغمة التي يقوم العازف بعزفها الآن ، إلى نغمة أخرى (والمثال على ذلك هو ما يوضحه الفاصلة الموسيقية الثانية في الشكل رقم ١) الذي يشتمل على نغمتين انتقالتين من النغمة المتألقة F7 : وهما النغمة الكروماتية F والنغمة الأكثر توافقا G التي تعود بنا إلى نغمة أكبر في هذا التألف النغمي هي A) .

اقترح أولريخ Ulrich (١٩٧٧) أسلوبا ثانيا لتفسير هذه العملية ، فيجادل قائلاً بأن إنجاز الارتجال اللحنى لدى عازقي موسيقى الجاز إنما يتم من خلال الموفيات الموجودة - أي مقاطع اللحن - التي يتم تفضيلها معا لتشكيل اللحن الجديد . فالعازف لا يقوم بتأليف ألحان جديدة ، لكنه يقوم ، بدلا عن ذلك ، بتحويل الموفيات الموجودة ، كي تتناسب مع موقف هارموني رهن . وقد تم توسيع مدى هذه الفكرة على هيئة برنامج من برامج الكمبيوتر التي ابتكرها « أولريخ » وأيضا من خلال برنامج آخر أكثر دقة طوره ليفيت (١٩٨١) . ويضع برنامج ليفيت هذا في اعتباره - حينها يقوم

صورة بدائية ، يقوم على أساس تتابع التآلف النغمي الذي تم عزفه أيضا بواسطة برنامج إضافي آخر ، ابتكره « روى باترسون » « وروب ميلروي » ، ويقوم هذا البرنامج الإضافي بالتآليف بين صوت « الباص » المزوج والنغمات الأخرى المصاحبة لها .

ويتسم هذا البرنامج بالفاعلية التامة ، لكنه يفتقر إلى قدرتين يمتلكهما عازف موسيقى الجاز في الواقع . فلا يقوم هذا البرنامج بأية استفادة تذكر من عملية التعاقب السريع للنغمات الكروماتية الخاصة بنغمات انتقالية عديدة (انظر الفاصلة الموسيقية الثانية في الشكل رقم (٢)) ، كما أنه لا يقوم بأى استخدام للموتيفات ، وهى التى تكون ، فى بعض الأحيان ، مميزة لعمليات العزف الفعلى على آلة الباص . وعلى الشاكلة نفسها ، فإن هذا البرنامج يؤدى إلى حلول انحراف بدورة عن وجود فئة من القواعد ، ويكشف هذا الانحراف بدوره عن وجود فئة خاصة من النغمات الانتقالية ، لم يكن المؤلف الحالى واعياً بها من قبل . ولا تتطلب التعديلات التى تقوم بها لتصحيح هذه النقصان ذاكرة أكبر من أجل الحسابات الوسيطة ، لكنها تتطلب ، فقط ، إضافة أكبر ، إلى حد ما ، من أجل عزف المقطوعات التى كانت تعزف من قبل .

قد يكون القارى متزعجاً من استخدام القواعد ، أو علم النحو ، فى الإبداع . فقد تم الزعم غالباً بأن المبدع « يحطم القواعد » من أجل إنتاج عمل فنى أكثر أصالة . وعلى الشاكلة

فإن فاصلة موسيقية أكبر نسبياً - والعكس بالعكس - قد تؤدى إلى تكوين لحن سار . وتشتمل المحكات التى استخدمتها فى برنامج الكمبيوتر الخاص بى على كل هذه المبادئ .

يعتمد هذا البرنامج على تتابع التآلف النغمي بوصفه مدخلاً له ، كما أنه ينتج نغمة باص جهورية قابلة للتطوير بوصفه مخرجاً منه . ومن أجل إنتاج كل نغمة ، يقوم هذا البرنامج بإنتاج خطوة موسيقية صغيرة وخطوة موسيقية كبيرة ، أو النغمة الموسيقية نفسها مرة أخرى ، ووفقاً لقواعد أو نحو النغمات المحيطة والذي اشتق من عدد كبير جداً من الألحان المرحلة . ويتسم علم النحو المتبع هنا بكونه علماً منتظماً ، أى أنه يمكن استخدامه دون الحاجة إلا إلى قبض ضئيل جداً من الطاقة الحسابية للكمبيوتر ، مما يعنى أنه لا يحتاج لأية ذاكرة خاصة كى يتم وضع الحسابات الوسيطة فيها . وهكذا فإن هذا البرنامج يقوم باختيار مقام Pitch موسيقى معين وبما يتناسب مع القيد الموضوع على حجم الخطوة الموسيقية ومع مجموعة مبادئ علم الإيقاع التى تم تخزينها فى الكمبيوتر وتم تنظيمها فى ضوء هذا البرنامج . وعندما تكون هناك أكثر من نغمة ممكنة ومتناسبة مع هذه الضوابط ، المختلفة ، فإنه توجد تعليمات داخل البرنامج للقيام باختيار عشوائى هادف من بين هذه النغمات .

ويعرض لنا الشكل رقم (٢) مقطعا من أحد النواتج الكلية النموذجية التى ظهرت بعد استخدام هذا البرنامج . وهذا الناتج الذى يشتمل أيضا على جوانب أخرى متممة له فى



شكل رقم (٢) : يوضح مقطعا من نتاج برنامج الكمبيوتر الخاص الذى استخدمه المؤلف لإنتاج نغمات آلة « الباص » .

حالته عندما يعزف اعتمادا على إجراءات « ذات خط نغمي واحد » . وبشكل عام تعدُّ هذه الإجراءات متممة بالكفاءة ، لكنها تكون ملائمة ، عمليا ، فقط ، عندما تمكنا خبرتنا السابقة من إنتاج تمثيل عقل للمحركات المتحركة في مرحلة توليد البدائل . وقد قمت في مناسبة أخرى بتشبيه هذا النمط الحسابي بنظرية لامارك حول التطور (Johnson- Laird ١٩٨٧) فقد افترض لامارك أن ما يكتسبه الكائن الحي ، خلال تكييفه مع البيئة ، يمكن نقله إلى ذريته ، ومن ثم يكتسب هذا الكائن ضوابط توجه تلك العملية التي تعمل على تواليد الأجناس الحية .

الإبداع داخل إطار معين عبر مراحل :

لا تؤدي عملية توليد الأفكار ، من خلال بعض المبادئ الضمنية ، ذاتها ، إلى ظهور إنتاج يناسب محركات الإبداع الحاسمة لدى المبدع . وخلال عملية الارتجال لا يمكن القيام بشيء لتجنب هذه النقائص ، لكن في عديد من الأنواع الفنية ، لا تكون هناك ضغوط معينة لإنتاج أداء فني معين في زمن معين ، ومن ثم تكون هناك فرصة لمراجعة الأعمال غير المقننة . وهذه الإمكانية هي ، في حقيقة الأمر ، بمثابة المعيار الخاص الموجود في معظم أشكال الإبداع .

هناك لازمة منطقية فحواها أنه إذا كان هناك وقت لمراجعة ، أو رفض ، نواتج عملية توليد الأفكار ، فإنه من الأرجح أن تكون النتائج النهائية مكتكة على درجة عالية من الطلاقة الحاسوبية ، ويعني هذا أن هذه الأعمال سيكون إنتاجها ممكنا من خلال الإقادة الكبيرة من ذاكرة الأشكال أو النتائج الوسيطة^(٨) . ولا يرتب على ذلك بالضرورة أن نقول إن المبدعين يبنون عليهم الاستخدام الكثير للذاكرة من النشاط ، حيث إنه إذا كان من الممكن تسجيل النتائج الإبداعية على وسيط خارجي ، فإن هذا السجل سيكون ، في ذاته ، شكلا من أشكال ذاكرة النتائج الوسيطة . في بعض الأشكال الفنية ، مثل التصوير والنحت ، يبدأ العمل الفني غير المكتمل ذاته بمثابة هذا السجل ، أما في البلم ، وفي الأشكال الأخرى من الفن ، يكون من الممكن تسجيل الأفكار غير المكتملة ، أو المؤقتة ، على هيئة بعض المذكرات أو الملاحظات المكتوبة . ويقوم عملية

نفسها ، يمكننا القول بأنه رغم أن القواعد قد تضيق حدود أحد الأنواع الإبداعية ، فإن الأفراد تكون لهم أساليبهم الفريدة في التعامل مع هذه المشكلة . ولكل من هذين الاعتراضين قيمته التعليمية ، لكنها ليست قيمة حاسمة . وذلك لأنه حتى إذا كانت العملية الإبداعية تقوم بتعطيل القواعد ، فهل ينبغي على المبدع ، خلال ذلك ، أن يقوم باختيارات اعتباطية بصرف النظر عن النتائج المترتبة على ذلك ؟ ، أم ينبغي عليه القيام بذلك وهو يضع نصب عينيه مجموعة من المحركات الإضافية غير الشائعة ، حتى الآن ، في الأعمال الفنية ؟ ، هذه المحركات هي ما يمكن أن تتحول بعد ذلك إلى قواعد ، ومن ثم فإن تعظيم قاعدة ما يمكن توصيفه - بوصفه عملية - من خلال قاعدة أخرى لم تكن موجودة من قبل (ولأنا أصبحت العملية مجرد خرق تعسفي للقواعد) . فلذا كان للمرء يمتلك أسلوبا فريدا ، فلا بد وأنه يعتمد على تحيزات متزامنة تجعله يختار بدائل معينة ، وعلى الشاكلة نفسها يمكن وضع القواعد في أطر معينة لتعين حدود هذا الأسلوب .

تقدم لنا الإجراءات التي يستعملها برنامج الكمبيوتر الذي يعزف صوت آلة الباص مثالا على المعمار الحسابي الذي تستخدم فيه بعض المحركات ، على نحو مباشر ، لتوليد الناتج الإبداعي . ولأن هذه المحركات كافية لتحديد هذا النوع الفني ، فإن الناتج يمثل - على الأقل - شيئا من الممكن تطبيقه وتطويرة ، كذلك فإن الإجراءات النيمة ، هنا ، هي إجراءات لا تتطلب طاقات حاسوبية كبيرة ، فهي تحتاج إلى أقل قدر ممكن من ذاكرة الكمبيوتر للقيام بالعمليات الحسابية الوسيطة . ومن ثم ، فإن المرحلة التوليدية ، المتضمنة في البرنامج ، لا تنتج إلى أعدادا قليلا من الخيارات الممكنة ، ويتفق كل خيار منها مع المحركات المميزة المرغوبة . وعندما تكون هناك أكثر من احتمالية لاستمرار عملية العزف على نحو صحيح ، تتم عملية اختيار تحكيمية سريعة من بين بدائل العزف الصحيحة المتاحة ، ولابد أن يكون الاختيار تحكيميا ، وذلك لأن كل المحركات تكون متاحة في عملية توليد البدائل داخل هذا البرنامج . ومن الممكن أن تعتمد هذه الإجراءات ، كذلك ، على الذاكرة طويلة المدى للبنى الناتجة ، وباستخدام درجة أكبر من الطاقة الحاسوبية . إن هذا يجعل اللحن المعزوف في النهاية مثيرا للاهتمام بدرجة تفوق

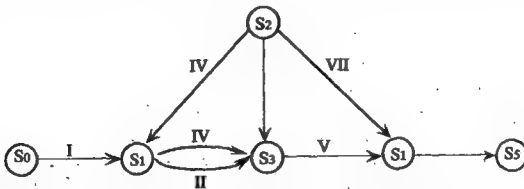
تمثيلات داخلية خاصة بها . والشئ الطريف ، أن هذه النظريات عمالة ، في قدرتها الحاسوبية ، تلك القواعد المنظمة ، من النوع الذى قمت باستخدامه لتفسير عمليات الانجبال في زمن واقى . ويقدم لنا الشكل رقم (٣) مقطعاً نموذجياً موضحاً من هذه النظرية الخاصة حول متابعات التألف النغمى . وتظهر الأرقام الرومانية الموجودة في هذا الشكل إلى الجذر الخاص بالنغمة المتألفة : فحرف I = القرار The Tonic وحرف V = الصوت المهيمن The Dominant وهكذا . (لا ينبغي أن يزج غير الموسيقين بشأن تفسير هذه الرموز ، ولكنهم ينبغي أن يتعاملوا معها بوصفها خيوطاً في لغة رمزية مجردة) . فبدأ توليد إحدى المتابعات النغمية المتألفة عند حالة تمهيدية معينة هي So ، ثم نقوم بعدد من النقلات من إحدى الحالات إلى حالة أخرى . وعندما تحدث كل نقلة عبر السهم الخاص بها ، يتم توليد الرمز الموجود فوق هذا السهم وهكذا ، فإن هذه الأداة تقوم بالإنتاج ، مثلاً ، للسلسلة التالية من الرموز : IIII وهي سلسلة تتفق مع السلسلة النغمية المقامية المعيارية التي تشتمل على نغمة القرار ونغمة القرار الأعلى Supertonic والنغمة المهيمنة ؛ كما يلي : (Tonic: Su- pertonc, Dominant, Tonic.)

وينبغي أن تقوم الأداة الأكثر واقعية بتحديد نمط التألف النغمى الخاص بكل جذر من هذه الجذور - كأن يكون مثلاً

الكتابة بتدعيم تلك الطاقة الحاسوبية التي يمتلكها مبدع ما ، من خلال تزويده بذاكرة خارجية للتألف الداخلية .

رأينا في القسم السابق أن عملية الانجبال ، خلال عزف موسيقى الجاز ، تعتمد على متابعات تألف نغمية يتم تطويرها من نغمة موسيقية معينة (أى دون الحاجة إلى القيام بهذه الانجبالات الموسيقية في زمن محدد) ومن ثم ، فإن النظرية الحالية تتنبأ بأن تطوير مثل هذه المتابعات النغمية المتألفة سيتطلب طاقة حاسوبية أكبر من تلك الطاقة التي تقوم على أساسها عمليات الانجبال التلقائية . ومن أجل اختيار هذا التنبؤ قمت بفحص عدد كبير جداً من متابعات التألف النغمى ، وكتبت برنامجاً يحاكي - من خلال مصطلحات تجريدية نوعاً ما - تلك العمليات التي يمكن أن تكون مستولة عن هذا التوليد للأحان .

يتعلق الجانب المركزى الأكبر من النظرية العامة في للموسيقى بالبنية النغمية لمتابعات التألف النغمى (ومنها ذلك النوع المستخدم في موسيقى الجاز) . ومعظم هذه النظريات تسم بالخموض وعدم الاكتمال ، بحيث لا يمكن صياغته مباشرة في شكل برامج للكمبيوتر ، لكن هذه النظريات واضحة بشكل كفى لوضع درجة حسابية معينة خاصة به . وهكذا فلنأخذ أن المنظرين الموسيقيين ، بدءاً من رامو (١٩٢٢ / ١٩٧١) إلى فورتية (١٩٧٩) قد تحدثوا عن أنساق موسيقية لا تتطلب



شكل رقم (٣) : ويوضح أداة ، أو طريقة توليد المتابعات النغمية المتألفة

لقد قمت بابتكار برنامج يمكنه إنتاج المشابعات النغمية المتألفة من خلال اللمسات البسيطة من أجل التأكيد من هذه الاحتمالية . وقد أثبت هذا البرنامج - في حقيقة الأمر - صلق تحليل ستيدمان سالف الذكر .

ويستخدم هذا البرنامج على ثلاث مراحل لتوليد متتابعة التآلف النغمي . تستخدم المرحلة الأولى منها لحوا موسيقيا يشتمل على قواعد مثل :

الثلاثي الكبير Major Triad خاصا بالرمز I والثلاثي الصغير Minor Triad خاصا بالرمز I والثلاثي السابع خاصا بالرمز II والثلاثي الكبير خاصا بالرمز V. ولا تعد الأداة الموجودة في الشكل رقم (٣) أداة حتمية، وذلك لأنه في الحالة SE هناك ثلاثة اختيارات مختلفة متاحة. وقد اقترح بعض المنظرين المحذنين احتمالات إضافية أخرى بالنسبة للاختيارات المختلفة، من أجل محاكاة تكرار حدوث هذه الاختيارات (Eigen & Winkler, ١٩٨٣).

TWO-BARS → { I | Vd |

وذلك من أجل توليد متابعة التكلفة النفعية الأساسية. وتتضمن العديد من القواعد المستخدمة على أكثر من احتمال للامتداد والتطوير، ويقوم هذا البرنامج بعملية اختيار عشوائي هادفة في مثل هذه الحالات.

فهناك تنويعات عديدة محتملة للمتابعة التجمعية الأساسية، 1، VD ، وتشمل هذه التنويعات من ضمن ما تشتمل عليه على المتابعات التجمعية التالية :

لا تعدّ الأدوات التي لا تقيد من ذاكرة النتائج الوسيطة هوية بل درجة تكفي لتوليد متابعات التألف النغمي في موسيقى الجاز الحديثة ، كما أنها ليست قوية بدرجة كافية أيضا لتوليد متابعات التألف النغمي في الموسيقى الكلاسيكية . لكن الحالة تكون أسهل في موسيقى الجاز ، مقارنة بالموسيقى الكلاسيكية . وكما سيحاول أي عزاف لموسيقى الجاز أن يثبت ، فإن أي مقطوعة موسيقية يكون لها تابعها النغمي المتألف الأساسي الذي يمكن إدراكه أو تحقيقه عند مستويات سطح عديدة مختلفة . وهكذا فإننا نجد أن المتابعة النغمية المتألفة التقليدية التي اسمها Twelve Bar Blues يوجد لها عديد من الأشكال البديلة .

| Imj7 | VIm7 | | Ikx7 | V7 |

[1mg7 bIII7 [bV1mg7 bIII7

| Imj7 | rVm7 | bVII7 | | bIII7 | bVI7 | III7 | V7 | |

تستخدم المرحلة الثانية من البرنامج ما يسمى بقواعد السياق - القواعد الحساسة ، وهي قواعد مماثلة لقواعد « ستيفان » ، وذلك من أجل إدخال التفاعلات النجمية على المتابعات النجمية الأساسية وفقاً لما يسمى بدوره بالأخمس - Cy- de of Fifths ، وهـ ، أحد الأبعاد الأساسية في الحيز النجمي Tonic Space (Longuet-Higgins, 19٧٩) ومن ثم يكون المدخل الخاص بالمتابعة النجمية هو :

وقد قام « ستيلمان » (١٩٨٢) بتلخيص مجموعة من القواعد التي يمكن بواسطتها توليد هذه البدائل من خلال المتابعة الموسيقية الأساسية الأولى . ويشتمل النحو الخاص بالموسيقى الذي قفقه « ستيلمان » على التسليم بوجود تمثيل داخلي بسيط ، أي الإقرار بوجود المتابعة الأساسية الأولى ، كما أنه يستخدم نوعاً من القواعد يسميه : قواعد السياق - القواعد الحساسة ، وهو نوع من القواعد يتطلب استخدام التمثيلات الوسيطة بطريقة مناسبة . قد يحتاج الأمر ما قلنا بأنه إذا كانت القواعد في حد ذاتها قادرة أيضاً على توليد المتابعة الموسيقية الأساسية ، فإن هذه القواعد ينبغي أن تكون قادرة أيضاً على إنتاج أشكال مختلفة من هذه المتابعة عند كل حركة (أي أننا لا نحتاج هنا لأن نقوم بتخزين الشكل الموسيقي الأساسي في الذاكرة) .

PA 11

عندما يكشف هذا البرنامج وجود تآلف نغمي يشتمل على
الرمز d ، فإنه يمكنه أن يقوم بتحويله إلى نغمة ميباجة Seventh

بين أنه مهما كانت هذه العمليات ، فإنها تتطلب درجة جديرة بالاعتبار من الطاقة الحاسوبية ، وبدرجة تفوق ، بقينا ، تلك الدرجة المتاحة بالنسبة للقواعد الضمنية في نظرية الموسيقى ، وسيكون من المستحيل الإحاطة بتنويعات السطح ، الخاصة بأشكال موسيقية أساسية ، دون الاستغلال المناسب لقلرمعين من هذه الطاقة . وعلى الشاكلة نفسها ، فإن إدخال نغمة على نغمة أخرى ينبغي أن يتم بمعدل مرة واحدة في كل مناسبة ، كما أنه يتطلب تسجيلا معينا للحالة السابقة التي تكون عليها متتابعة التألف النغمي . وهذا أن يقترب الموسيقيون - الذين يقومون بابتكار متتابعات تألف نغمي جديدة - من تلك المبادئ المماثلة لهذه المبادئ الموجودة في هذا البرنامج . وعلى كل حال ، فإنهم ليسوا مضطرين بالضرورة للقيام بإنتاج المتتابعات النغمية المتألفة في زمن حقيقي محدد . إنهم يمكنهم كتابتها ثم القيام بمزفها بطريقة غائثل ما يقوم به مؤلفو الموسيقى ، وهكذا ، فإنه ليس هنالك من مبرر موجود كي يستخدموا ذاكرتهم بالطريقة نفسها التي يستخدمها بها هذا البرنامج ، فمتابعة التألف النغمي المكتوبة تكون متاحة لإرشادهم في أي وقت .

إن معرفة القراءة والكتابة الموسيقية متضمن ألا يكون للطاقة الحاسوبية أي أثر نفسي ضار على الأداء .

تقدم لنا الإجراءات السابقة مثالا موضحا للمعمار الإبداعي المتولد عن الحاسوب ، وهو المعمار الذي يعتمد على خطوات عديدة . وتقوم هذه الخطوات بتقسيم المحركات الخاصة بالنوع الإبداعي إلى : محركات تقوم بتوجيه أو إرشاد العملية التوليدية الأولى ، ومحركات تستخدم لتعديل نتائج هذه العملية - وذلك كي يتم الاختيار ، من بين هذه النتائج ، لما هو مناسب للخطوات التالية من العمل . ومن الواضح أن هذه المرحلة التوليدية ليست مرحلة حتمية ، لأنه ينبغي القيام بالاختيارات العشوائية الهادفة من بين تلك الخيارات الموجودة التي تم تحليلها من خلال قواعد معينة ، كما أن المراحل التالية قد تكون غير حتمية أيضا .

يتم إبداع الروايات واللوحات الفنية وغيرها من الأعمال الفنية بشكل نموذجي داخل تقاليد نوع إبداعي موجود .

(يرمز لها بالرقم ٧) ثم يدخل عليه تألفا نغميا سابقا يرتبط به من خلال دورة الأخاس سابقة الذكر :

١ ٧٧ ١١٧ ١

وهناك خطوة إضافية من النوع نفسه يمكن إدخالها على التألف النغمي بحيث تكون متقدمة على الرمز IV :

١ ٧٧ ١١٧ ٧١١٧ ١

وبالعمل بالطريقة نفسها ولكن من خلال العودة للخلف ، أو إلى أجزاء أخرى سابقة من البرنامج ، فإن الإجراءات التي تتطلب ذاكرة خاصة بالنتائج الوسيطة - وهي النتيجة النهائية للخطوة رقم ٧ ، والتي تعتمد على الاختيارات الخاصة بالامتداد أو الاستمرار ، يمكن - هذه الإجراءات - أن تكون :

١ ٧٧ ١١٧ ٧١١٧ ٧١١٧ ١

أما المرحلة الثالثة ، فستتخدم مجموعة أخرى من قواعد السياق - القواعد الخامسة من أجل إحلال أحد التألفات النغمية على تألف نغمي آخر ، وكذلك من أجل القيام بشكل آخر من أشكال إدخال نغمة موسيقية على نغمة أخرى . ومع التسليم بالسطر الموسيقي السابق - مداخل إلى البرنامج واعتمادا على الاختيارات المختلفة الخاصة به ، فإنه من الممكن أن ينتج عنه :

١ ٧٧ ١١٧ ٧١١٧ ٧١١٧ ٧١١٧ ١

وهو يمثل متتابعة نغمية استخدمها المرحوم « نيلونبوس مارك » في أحد مؤلفاته الموسيقية .

تتمثل إحدى الخصائص الأساسية المميزة لهذا البرنامج - مثله في ذلك مثل برنامج نغمة آلة « ألباص » الجهنزية - في أنه بالرغم من كون مبادئه مفهومة بدرجة كبيرة ، فمن المستحيل التنبؤ بالنتائج الخارج منه في أية مناسبة . فلم يقصد من هذا البرنامج أن يحاكي ، بطريقة مباشرة ، العمليات العقلية التي يستخدمها الموسيقيون لابتكار المتتابعات النغمية المتألفة . فهو

محركات أو مبادئ أساسية وراء التحولات الناجمة ، فقط ، في أي ميدان خاص من ميادين الفن أو العلم .

فإذا لم تكن هناك مبادئ تتحكم في كل الابتكارات العظيمة في مجال معين ، فإنه من الممكن أن تكون هناك إجراءات « لاماركية جديدة » Neo-Lamarckian Procedure بالنسبة لهذا النمط من الإبداع . دعنا نفترض وجود هذه الإجراءات بالنسبة لفن التصوير Painting مثلا . ولنضع في اعتبارنا مبادئ هذا الفن في مراحله المبكرة بوصفها مدخلا أساسيا . لقد كان مطلوباً من هذه المبادئ أن تنتج مجموعة من التطورات البديلة القابلة للنمو والتطبيق ، بما في ذلك مبادئ المنظور Perspective . أما إذا وضعنا في اعتبارنا مبادئ فن التصوير في منتصف القرن التاسع عشر ، فإنه قد كان مطلوباً من هذه المبادئ ، أن تنتج مجموعة من البدائل الفنية ، القابلة للنمو والتطور ، كان من بينها الفن التكعيمي مثلا . وعلى الشاكلة نفسها ، فإن تلك الإجراءات اللاماركية الجديدة ، بالنسبة لعلم الطبيعة ، كان عليها أن تنتج علم الطبيعة النيوتنية (نسبة إلى نيوتن) من بين تلك المبادئ الخاصة بهذا العلم ، والتي كانت موجودة قبل نيوتن ، ثم كان أن جاءت بعد ذلك ، ومن خلال ذلك كله ، نظرية النسبية الخاصة ، وفي ضوء إجراءات مماثلة للإجراءات السابقة . ومن الواضح أن مثل هذه الإجراءات تكون مستحيلة - كما أزعج - إذا لم يكن من الممكن تفسير هذه التحولات الثورية المختلفة ، في ضوء مجموعة من المبادئ الشائعة ، في أي مجال مناسب من مجالات الإبداع الإنساني .

ويسبب كون إبداع الأنواع الإبداعية الجديدة ، أو النماذج الأساسية الجديدة ، على هذه الدرجة من الصعوبة ، فإن مثل هذا الإبداع قد يعتمد على عملية توليدية اعتباطية أو عشوائية هادقة بدرجة جوهرية . فطور الأجناس الجديدة هو محصلة للخلط العشوائي الهادف للجينات الوراثية ، ثم يهيء بعد ذلك دور الضوابط الخاصة بالاختيار الطبيعي والتي تقوم بدورها باستبعاد الكائنات غير القادرة على الحياة أو على النمو . ويشتمل للعمار للحتمل للإبداع على تصميم « دارويني جديد » عمائل . وتتكون الخطوة الأولى من هذا التصميم

وبالطريقة نفسها تحدث العمليات الإبداعية في العادة لدى أحد العلماء ، فهي تحدث كما يقترح كون (Kuhn) داخل الضوابط الخاصة بأحد « النماذج الأساسية » الموجودة . وتعتمد هذه النماذج من الإبداع ، على نحو ثابت ، على إجراءات متعددة للمراحل ، وهي إجراءات قد تكون أكثر تركيزاً من تلك الإجراءات التي قمت بشرحها سابقاً . فالبداية الذي يقوم بتوليد الأفكار لا بد وأنه يستخدم بعض الضوابط الأولية أو التمهيدية ، لكن ضوابط أخرى قد تكون متشعبة عبر عديد من المراحل الأخرى ، وإلا فإن بعض التراجعات الإبداعية غير المقنعة ستكون هي اللادة التي ترسلها مرحلة تقييمية إبداعية معينة إلى مرحلة توليدية أخرى ، من أجل القيام بالتعديلات المناسبة عليها . وقد يكون السبب في مثل هذا التقييم للعمل ، كما اقترحت سابقاً ، هو أن العملية التوليدية لا تكون على مقربة من المحركات التقييمية . وفي حالة الفروض العلمية ، تكون مجموعة ما من الملاحظات الإمبريقية ، أو الواقعية ، هي بمثابة الضوابط التقييمية الكبرى .

الإبداع داخل أطر جديدة :

يحتل ابتكار نوع إبداعي جديد ، أو نموذج أساسي جديد ، مرتبة تفوق غيره من أشكال الإبداع ، لكن مثل هذه الأحداث تمن الأمور النادرة . ولا يبدو أن هناك مبادئ مشتركة قادرة على تفسير مثل هذه التحولات ، داخل أحد المجالات ، من نوع فني ، إلى نوع آخر . وعلاوة على ذلك ، فإن النجاح الكلي لا ابتكار عظيم ما ، إنما يعتمد على تلك الوقائع التي كان المبدعون الفرادى (أو أي فرد آخر) جاهلين بها تماماً .

وتشتمل هذه المحركات - بالنسبة للثورات الفنية - على عوامل اجتماعية اقتصادية ، وأيضاً على التطورات المعاصرة الأخرى في عالم الفنون ، أما بالنسبة للثورات العلمية ، فإن هذه العوامل تشتمل على مدى إتاحة اللوادر ، بعد ذلك ، من أجل استكشاف أو تجريب الاختراع العلمي ، وكذلك - بطبيعة الحال - استكشاف مدى نجاحه في جعل النتائج الواقعية ذات معنى - وهو عامل لا يمكن التكهّن به خلال زمن القيام بالاختراع أو الابتكار العلمي . ويتربط على ما سبق القول بعدم وجود محركات أو مبادئ عامة تكون موجودة بوصفها

الصدقة . فالأنواع الجديدة تشتق من الأنواع الموجودة ، وتتطور الكائنات المركبة على نحو تدريجي من خلال كائنات حية أقل تركيياً .

ومن ثم ، فإن طبيعة العناصر التي يتم تركيبها ، معاً ، بطريقة عشوائية هادفة هي التي يمكنها تحسين كفاءة هذه الإجراءات . إن هذه العناصر ينبغي ألا تكون ذرات تصورية بسيطة . ولكنها ، بدلا من ذلك ، ينبغي أن تكون مجموعة موجودة فعلا من الأفكار غير المرتبطة .

يعتبر الإجراء الدارويني الجديد - رغم عدم كفاءته - مجرد آلية متاحة يمكن اللجوء إليها ، إذا لم يكن هناك طريق آخر متاح تستطيع العملية التوليدية الشتلة ، إنشاء الإبداع ، أن تستعين فيه بضوابط انتقائية معينة . وهذا الشرط هو أساس النظرية التطورية المعاصرة ، ولكن ليس هناك مبرر لافتراض أن هذا الشرط ينطبق أيضا على إنتاج الأفكار الثورية ، فالأمر الأكثر احتمالا هو أن هذه العملية التوليدية تكون موجهة من خلال مجموعة من المحكات وعبر إجراءات متعددة المراحل . إن الاستخدام الإنتاجي للمعرفة هو الجانب الجوهرى في العبقرية . ورغم وجود أساليب مختصرة ومفيدة عديدة ممكنة ، كما في حالة البحث من أجل الكشف عن أوجه التناظر بين الأشياء مثلا ، فليس من المحتمل الوصول إلى عكبات كافية لإنتاج « لورغريتم » حسابي قابل لأن يسلك من أجل إنتاج الابتكارات الناجحة (Johnson-Laird in Press, b.).

الاستنتاجات :

إذا كانت العمليات الإبداعية قابلة للحساب - وليست نك ، حتى الآن ، أى أسس لنبد مثل هذا الفرض - فإن الإبداع يمكن تعريفه في ضوء هذه النظرية التي قدمناها في هذا الفصل . إن الإبداع يقدم لنا نتائج تتسم بالخصائص المميزة الثلاث التالية :

- (١) تكون هذه النتائج جديدة بالنسبة للمفرد الذي يدهها .
- (٢) تعكس هذه النتائج حرية الفرد في الاختيار ، وفي ضوء هذا فإنه لا يتم تكوينها من خلال عملية صماء ، ولا من

الإبداعى على إجراءات يتم خلالها التركيب بين العناصر ، بشكل عشوائى هادف من أجل توليد عدد ضخم من النتائج المفترضة الممكنة ، ثم إن المبدع يقوم في المرحلة الثانية من الإبداع باستخدام مجموعة من الضوابط لاستبعاد تلك النتائج غير القابلة للنمو أو التطور . وهناك تراث كبير من مثل هذه الآليات بالنسبة للإبداع . وبعض الاقتراحات الموجودة في هذا المجال تبث على السخريه بطريقة لاذعة كما في حالة تخطيط موسارت مثلا للتأليف الموسيقى من خلال عز أو تحريك زهر الترد (O' Beirne, 1971) أو آلة « سوفيت » التي تحدث عنها حين كان يكتب عن « أكاديمية « لاجادو » في روايته (رحلات جاليفر) ، وكذلك ماكينة كتابة الروايات الرخيصة التي تحدث عنها « أوريل » في روايته (١٩٨٤) أما الاقتراحات الأخرى فهي اقتراحات جادة ، فقد اقترح عديد من المؤلفين إمكانية توليد الأفكار على أساس عشوائى هادف ، وقد نظر هؤلاء المؤلفون إلى هذا الأساس بوصفه الإمكانية الوحيدة الممكنة للعملية الإبداعية . ومع ذلك ، فإن عملية الانطلاق بسرعة أولا (على أساس عشوائى هادف) ، ثم طرح الأسئلة بعد ذلك (في ضوء المحكات) تصاحبها صعوبة كبيرة لا يمكن التملص منها .

فمعظم نواتج التجميع العشوائى للعناصر لن تكون قابلة للنمو والتطور . وقد اكتشف العلماء أن هذه النقطة هي بمثابة الطريق الوعر الملاء بالأشواك ، وقد ظهر ذلك على نحو جلى في منتصف الستينيات حينما حاول علماء الكمبيوتر تكوين برنامج بارع من خلال التجميع لهذه البرامج على أساس عشوائى هادف ومن خلال مكونات بسيطة مشتقة من برنامج أخرى (Fogel, Owens, & Walsh, 1966) .

إن تطور الأنواع هو أمر بطى ، حتى لو كانت هناك ملايين من الكائنات الحية تشترك في هذا الخلط العشوائى الهادف للجنينات الوراثية . وعلاوة على ذلك ، فإن الأنواع لا تتطور من خلال خطوة واحدة . فلم يكن من الضروري مثلا ، أن يحدث ذلك التجميع للخصائص الوراثية الكاملة للإنسان (بوصفه كائنًا بيولوجيًا) محصلة لعملية اختلاط عشوائية واحدة لمجموعة من الجنينات الوراثية غير المنظمة - وهي خطوة تطويرية ليس من المحتمل أبدا أن تحدث ولو مرة واحدة من خلال

التناجات ، بالإضافة إلى تلك العملية متعددة المراحل التي يتم فيها استخدام بعض المحكات لتطوير أحد الأعمال وتعديله أيضا ، مع وجود احتمالية خاصة بالاختيارات العشوائية عند أية مرحلة من هذه المراحل . ثم (٣) العملية الداروينية الجديدة التي يتم فيها التوليد العشوائي تماما للأفكار ، مع ما يتبع هذا التوليد اختيارات في ضوء بعض المحكات .

وعلى كل حال ، فإن هذا الإجراء الأخير - بوصفه مصدراً للابتكار - يزداد احتمال قيام الطبيعة باستخدامه ، أكثر من احتمال استخدام الكائنات البشرية له .

خلال عمليات حسامية معينة ، ولكن من خلال عملية لاحتمية .

(٣) يحدث الاختيار خلال الإبداع من بين عدد من الخيارات التي تتحدد خصائصها ، بطورها ، في ضوء عدد من المحكات .

ورغم أنني لم أعالج هذه النقطة بتفصيل كبير ، فإن هناك ثلاث نقاط عامة من الإجراءات التي تفي بهذا التعريف هي :

(١) العملية اللامركزية الجديدة التي تستخدم فيها بعض المحكات لتوليد بعض التناجات للمكتبة .

(٢) ثم الاختيار العشوائي المهدف الذي يحدث من بين هذه

هوامش الترجمة:

(١) الكلية : سمة للشخصية التي تتميز بالاحترار الصريح للقواعد الأخلاقية . ومدرسة الكليين التي وجدت في اليونان القديمة (القرن الرابع ق . م) كانت تتخذ موقف الاحترار من المبادئ والقناعات . وقد أدى بهم احترامهم لقواعد السلوك إلى انتهاكات للفضيلة . وترتبط النزعة الكلية بغض التطور الثقافي والأثنية والشك وغير ذلك من السمات السلبية (رورنك ، الموسوعة الفلسفية ، ترجمة : سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٧ م) .

ومع ذلك فإن أشهر الفلاسفة الكليين وشبههم وهو ديجين الكلي (نحو ٤١٣ - ٣١٧ ق . م) كان معلماً جاداً ينشر النفيضة ، وهو للشهرة عنه أنه كان يسير في الطرقات والأسواق يحمل مصباحاً في الظلمة يبحث عن إنسان ، وكان لاذع اللسان لم يسلم منه كبير أو صغير . وكان يدعو إلى الاكتفاء الذاتي على أنه وسيلة لبلوغ السعادة ، من خلال الزهد والتعفف ورياضة البدن والنفس معا لتتروى الإرفة ، والعيش وفق الطبيعة ولذلك احقر المزف ، وكان كثيراً ما يضرب الأمثال بالحيوانات وخاصة الكلب ، إذ رأه مثلاً للثحور من الترف والبرودة للمرف وللعيش وفق الطبيعة (الموسوعة الفلسفية ، تأليف د . عبد الحمم الحفي ، مكتبة مدبولي ، دون تاريخ) .

(٢) الإشارة هنا إلى كتاب *Genius, Creativity, and Leadership* أو المبقرة والإبداع والقيادة تأليف « دين كابت سيمونتن » وقد قمتا بنقله إلى العربية ، ومن المظفر أن يصدر قريباً .

(٣) نسبة إلى مدينة طقس الإفرقية النديية . وترجع شهرة هذه المدينة إلى مراسم كهنة اليونان التي كانت تجرى فيها ، وقد تم بناء معبد عظيم هناك من أجل هذه الملقوس ، وكانت تسكن هذا المعبد كاهنة تدعى بوثيا ، كانت تتلق بالنبوءات ، في لغة غير مفهومه ، علم مسموع من كلهم يقوم بشرحها ونقطة في آيات من الشعر يسهل على الناس فهمها وحفظها (محمد شفيق غربال ، الموسوعة العربية الميسرة ، المجلد الأول ، دار الشعب ، ١٩٦٥) .

(٤) اعترف بالفضل للطبيب النفسي والكاتب والنقد الماروف الدكتور ديجي الرخطوي في وصولي إلى ترجمة مناسبة لكلمة *Randomization* التي تترجم عادة بكلمة عشوائية (غلط) . وقد وجدت هذه الترجمة في مقالة عامة له بعنوان « الحالة الزائفة ومسؤولية الممرقة » نشرت في عدد شهر مايو ١٩٩٢ م من مجلة « العرب » الكويتية ويقصد بمصطلح « العشوائية المصادفة » كما يشير « رير » في قاموسه : (The Penguin

(1967) Dictionary of Psychology الذي عادة ما يستخدم على نحو خاص بالتزامن مع مصطلحات مثل «المصادقة» و«محفز الصدقة» و«خط عشوائي» وكيفية اتفق «وغير ذلك من المصطلحات التي تشير إلى نشاطات تحدث دون هدف، ودون ضوابط إرادية، تكن هذا المصطلح في جوهره هو مفهوم إحصائي بسيط إلى حد ما يمكن اكتشافه في التسلسل الخاص الذي تتم من خلاله ظاهرة ملاحظة معينة». فهذا المصطلح لا يشير إلى «شيء ما» بعينه، بقدر ما يشير إلى «الافتقاد» إلى شيء ما بعينه، أي الافتقاد إلى بنية معينة، أو نظام معين، ومن ثم تكون مهمة العلم - أي علم - هي اكتشاف احتمالات حدوث هذا الشيء أو هذه الظاهرة. ويقصد الاختيار العشوائي في الإحصاء: القيام باختيار الموضوعات، أو الأفراد، بحيث لا تكون هناك تحيزات معينة في عملية الاختيار هذه، نجعلنا نختار بعضها البعض الآخر، أي أنه تكون هناك فرص متساوية أمام كل الظواهر أو الأفراد لأن يتم اختيارها وتضمينها في العينة، وتستخدم الجداول الإحصائية التي تقوم على أساس نظرية الاحتمالات هنا لمنع حدوث مثل هذه التحيزات. إن العشوائية المضافة تعني هنا باختيار إمكانية حدوث نشاط ما - أو إحداثه - دون وجود غرض أو بنية خاصة مسبقة أو يسهل تحديدها لهذا النشاط، وهذا لا يعني أبداً أن هذه البنية أو هذا النمط أو هذا الانتظام غير موجود، كما أن الملاحظات العشوائية التي تتم في الدراسات النفسية لا تعني أنها تتم دون خطة على الإطلاق، فالجداول الإحصائية الاحتمالية قد تكون هي المنهج المخطط لهذه الملاحظات.

- (٥) مفهوم التمثيل العقل Mental Representation من المفاهيم التي استخدمها الفيلسوف «كانت» والفلاسفة العقلانيون بشكل عام، ثم استخدمه «بياجيه» بعد ذلك، واستخدمه «أرنهايم» أيضاً في دراسة النشاط الفني، و«برونر» في دراسة الارتقاء المعرفي، كما أن علماء الفرع الحديث في علم النفس وهو «علم النفس المعرفي» يكثر من استخدامه إلى حد كبير. ويقصد بهذا المفهوم الإشارة إلى العملية العقلية التي يحل محلها شيء ما على شيء آخر، أو يرمز إليه، بديلاً له. وقد تكون عملية التمثيل العقلية بمثابة الخريطة المعرفية الخاصة بظاهرة ما، وقد تكون رمزا عقليا لهذه الظاهرة في شكل صورة، أو فكرة، وقد تكون بمثابة التجريد العقل للخصائص الجوهرية المميزة لهذه الظاهرة وقد تقوم بعملية تمثيل عقل بصري (من خلال الصور) للأشياء وقد تقوم بعملية تمثيل حقل (لفظي) لها (من خلال الكلمات) وقد تقوم بالناشطين معا وهو ما يتم في أغلب الحالات، كما تشير إلى ذلك نظرية «بياجيه» على وجه خاص.
- (٦) يقصد بهذا المصطلح أن اختيار الدلائل الإبداعية يجدد بالمدل الحسني العالي، بل بالمدل الجبري (نسبة إلى علم الجبر) والذي تكون كل مرحلة فيه هي حاصل ضرب المرحلة السابقة في نفسها.
- (٧) آلة الباص هي من عائلة التريبات كالفيولا والفيلون والتشيلو والبانتو والبالايكا وغيرها، وتتمثل نعمتها بشكل عام الجانب الأكثر انغماساً في التأليف الموسيقي، وهناك ما يسمى بالباس العميق الذي تم تطويره في روسيا، على نحو خاص، والذي يسمى «بالكونتريباس» وحيث تكون التروية الموسيقية أعلى بدرجة طفيفة من الصوت المتداد في «الباس الباريتون».
- (٨) يقصد بذاكرة النماذج الوسيطة: تلك الذاكرة التي تقف في مرحلة وسطى بين الذاكرة المباشرة، أو ذاكرة السطح، والذاكرة بعيدة المدى، أو الذاكرة العميقة، وسواء كان ذلك بالنسبة للإنسان، أو بالنسبة للكمبيوتر، أو الحاسوب.
- (٩) يشير مفهوم النموذج الأساسي Paradigm لدى «توماس كرون»، وهو من أشهر فلاسفة العلم الآن، إلى مجموعة من الانتماءات والقيم والإجراءات والمعايير... إلخ، تشكل المنظور المقبول بشكل عام، في مجال معرفي معين، في فترة تاريخية معينة، (الجنر اليوناني القديم للمصطلح هو Paradeigma الذي يعني «نمط» Pattern).

المراجع :

- Bateson, G. (1979). *Mind and nature*. London Widdowood House.
- Borges, J. L., (1970) Pierre Menard, author of the Quixote. In D. A. Yates and J. E. Irby (Eds.), *Labyrinths: Selected stories and other writing*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.
- Campbell, D. (1960). *Blind variation and selective retention in creative thought as in other knowledge processes*. Psychological review. 67, 380- 400.
- Dennett, D. C. (1984). *Elbow room: The varieties of free will worth wanting*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Dostoyevsky, F. (1972). *Notes from underground*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin. (Original work published 1984.)

- Eigen, M. & Winkler, R. (1983). *Laws of the game: How the principles of nature govern chance* Harmondsworth, Middlesex: Penguin.
- Fodor, J. A. (1983) *The modularity of mind: An essay on faculty psychology*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Fogel, L., Owens, A., & Walsh, M. (1966). *Artificial intelligence through simulated evolution*. New York: Wiley.
- Forti, A. (1976). *Tonal Harmony in concept and practice* (3rd ed.). New York: Holt, Rinehart, & Winston.
- Johnson-Laird, P. N. (1983). *Mental models: Towards a cognitive science of language, inference and consciousness*. Cambridge University Press.
- Johnson-Laird, P. N. (1987). Reasoning, imagining and creating. *Bulletin of the British Psychological Society*, 40, 121-129.
- Johnson-Laird, P. N. (in Press-a). The development of reasoning ability. In G. Butterworth and P. E. Bryant (Eds.), *Proceedings of Stirling Conference on Human Development*. Cambridge University Press.
- Johnson-Laird, P. N. (in Press-b). Analogies and the exercise of creativity. In A. Ortony (Ed.), *Proceedings of the Illinois Workshop on Analogies*.
- Kuhn, T. S. (1970). *The structure of scientific revolution* (2nd ed.). University of Chicago Press.
- Levitt, D. A. (1981) *A melody description system for jazz improvisation*. Unpublished MSc thesis, Department of Electrical Engineering and computer Science, MIT. Cambridge, MA.
- Longuet-Higgins, H. C. (1979). The perception of music. *Proceeding of the Royal Society, Series B*, 205, 307-322.
- Marr, D. (1982). *Vision: A Computational investigation in the human representation of visual information*. San Francisco: Freeman.
- Nisbett, R. E., & Wilson, T. D. (1977). Telling more than we can know: Verbal reports on mental processes. *Psychological Review*, 84, 231-259.
- O'Beirne, T. H. (1971). *From Mozart to the bagpipe, with a small computer*. Institute of Mathematics and Its Application, 7, 11-16.
- Perkins, D. N. (1981). *The Mind's best work*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Rameau, J. P. (1971). *Treatise on harmony*. New York: Dover. (Original work published 1722.)
- Reber, A. S. (1985). *The Penguin dictionary of Psychology*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.
- Rumelhart, D. E., McClelland, J. L., & PDP Research Group. (1986). *Parallel distributed processing: Exploration in the microstructure of cognition*: Vol. 1. Foundation. Cambridge, MA: MIT Press.
- Simonton, D. K. (1984). *Genius, creativity, and leadership: Historiometric inquiries* Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Skinner, B. F. (1953). *Science and human behavior*. New York: Macmillan.
- Sonneck, O. G. (Ed.). (1967). *Beethoven: Impressions by his contemporaries*. New York: Dover.
- Steedman, M. J. (1982). A generative grammar for jazz chord sequences. *Music Perception*, 2, 52-77.
- Sudnow, D. (1978). *Ways of the hand*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Mirch, J. W. (1977). The analysis and synthesis of jazz by computer. In Fifth International Joint Conference on Artificial Intelligence (pp. 865-872).
- Wallas, G. (1926) *The art of thought* London: Cape.

الهيئة المصرية العامة للكتاب تواجه الإرهاب بالتنوير

.. حالياً مع الباعة وفى مكتبات الهيئة بسعر رمزى سلسلة من الكتب لمواجهة الإرهاب بالفكر المستنير والكلمة الشريفة لرواد التنوير وكبار الكتاب والمثقفين.

- | | |
|----------------------------|-----------------------------------|
| الشيخ على عبدالرازق | ● الإسلام وأصول الحكم |
| قاسم أمين | ● تحرير المرأة |
| د . طه حسين | ● مستقبل الثقافة فى مصر (٤ أجزاء) |
| فرح انطون | ● فلسفة ابن رشد |
| سلامة موسى | ● حرية الفكر (جزئين) |
| الشيخ محمد عبيد | ● الإسلام بين العلم والمثنية |
| قاسم أمين | ● المرأة الجديدة |
| د . جابر عصفور | ● التنوير يواجه الإظلام |
| د . مصطفى الفقى | ● الإسلام فى عالم متغير |
| د . محمد عبدالسلام الشافعى | ● تطور الفكر العربى الحديث |
| د . جابر عصفور | ● محنة التنوير |
| د . وفاء إبراهيم | ● فلسفة فن التصوير الإسلامى |
| مجموعة من الكتاب | ● المثقفون والإرهاب (جزئين) |
| مجموعة من الكتاب | ● موقف الإسلام من العنف (جزئين) |
| د . رفعت السيد | ● ماذا جرى فى مصر |

لا تدفع أكثر من ٢٥ قرشاً

مع تحيات الهيئة المصرية العامة للكتاب

كاتب واضاعات

- ☐ شموع من أجل غالب هلسا.
- ☐ المغترب أبداً
- ☐ غالب هلسا حضور متجدد
- ☐ ثلاثة وجوه لغالب هلسا
- ☐ الروائي ناقد

مصدقاً على طلبة قديمه - مع الاستاذ
الاعضاء عند القوامه اى المخرجه
ارادته وبقية
خاتمه



غالب هلسا (١٨ ديسمبر ١٩٣٢ - ١٨ ديسمبر ١٩٨٩) صديق عزيز ، ومفكر أصيل ، وكاتب مبدع . عرفته في القاهرة منذ أواخر الستينيات ، وكان لي بمشابة الأخ الكبير الذى يدفعنى حضوره - مجرد حضوره - إلى أن أقضى إليه بكل ما يؤتى ، والمفكر الأراذل الذى قادنى إلى مناطق لم أكن قد تعرفتها بعد ، والكاتب الذى كانت كتاباته - كحياته - إبداعا مستمرا وتحدثا متصلا . كان حى الشخصى لثاب فى وزن إحتراسى الفكرى له ، فقد كان يجمع بين حو المعلم وبهالة الصديق وإخلاص القرن وشهامة أولاد البلد ، كما كان يجمع بين إبداعية التفكير وتقنية الوعي وتقدمية المنظور ورحافة الكتابة . ولم ينقطع حى وإحتراسى له ، بل ، خلا من تمام .

ما ذكرنا في غالب بوصفه كاتباً غير مصرى . عربى نعم . لكنه مصرى بالتعلم والمهني والعمق وعشرات الأسباب التي وضعتها لنا ووصلتنا به . فقد عاش همونا وأحلامنا ، فرحنا وحزننا ، زهونا وانكسارنا ، وصاغ من الألوان المتنافرة التي تفتش لوحة حياتنا شخصياته الروائية المبهمة الباحث عن التقدم والحجرة والاستقلال ، والتي لانفارقها القدرة على طرح السؤال . وكانت رواية (الضحك) بديلة لا تخلف عن (ربيع القنبية ميلا) ، ومهما كان ليداهم القصص والكتب التي ترجمها والمقالات التي سطفها والتي لم تجمع بعد في كتاب ، والتي لا بد من جمعها وإصدار أعماله الكاملة في آن .

جایز عصفور

شموع من أجل غالب هلسا

علاء الديب

(مصر)

«شموع من أجل غالب هلسا» ، قد يسخر غالب من هذا العنوان ، وقد يهتضب ، يتوقف الأمر على مزاجه ، على الحالة التي قد يكون فيها . الآن .. قد سكن . الآن ... لا يصلني منه سوى الصمت !

عيون ملونة ثابتة . وجه ملء بالحيوية والطفولة والمكر . ضاحك . جميل . أحياناً جرح كئيب . دائماً موجود ، حضوره لا يقاوم .

أستاذ لي ومعلم . صديق . طفل أراحه . آخذه إلى عائلتي ويبتني كي أرد وحلته . يسعى إلى كل ما هو حميم . يفر منه أو يدمره . لحظة واحدة بين حمقه وحكمته . يرى ، غارق في الإثم ، عيون ملونة ثابتة ، لا ملجأ له سوى وحلته في شقته النظيفة حسنة الإضاءة .

كم عاماً مضى الآن ؟ العمر كله . صخبة لا تنقطع . صلاة لـ «نالب» . «ركلوي» ، قداس بلا أوان . نغني فيه ، ونصحب ، ثم نصمت .. وأضئ له شموعاً .

قد يسخر من هذه الشموع ، يرى فيها رومانتيكية مستهلكة . ضبوها هو الوحيد الذي أستطيع أن أرى فيه الأشياء رغم حلته ، وغيوني المجهدة . هو كان يستطيع أن يحدد في الواقع ، الوعي كان جمرة مشتعلة وإصراراً . الكتابة هاجس دائم يحيى علاقته بالواقع .

في أواخر الخمسينيات ، كنت في العشرين من عمري . هو يكبرني بسنوات . أكاد أبدأ كل شيء . هو قادم من وراء البحر ، وحيد في القاهرة بلا عائلة . ينهى دراسته في الجامعة الأمريكية ، ويعمل بالترجمة . حياته عريضة . المدينة ، والشارع ، المقهى .. الكل له أصدقاء . سعيد ، جميل ، ساخر ، سياسي ، مثقف . كاتب قبل كل شيء . رغم «أردنيته» يسبح هنا في مياه مألوفة ، يحبها ، ويحبها .

من أين جاء بهذا الوجه الذي يحمل كل ما أحبه من «الشام» ؟ ذلك الوجه الأليف الذي لا تشعر معه أبداً أنك مع غريب . يكسوه غالباً فرح الدهشة والاكتشاف .

كل شيء كان صبيحاً في ذلك الوقت ، حتى القاهرة العجوز . في أواخر الخمسينيات ، كنا نقضي ليل الشتاء حول ميلان التحرير ، يرتدى بلوفر أحمر داكن ، يغطي رقبته ، وفوقه جاكيت إنجليزى قديم وأنيق ، يحمر وجهه من الانفعال ومن الحلم ، وشعره يتطاير في الليل البارد . دفء العلاقة مع غالب كان ساحراً وفريداً .

هذه الكلمات ، ومعناها ، لا يرفعان شيئاً من ثقل وجسامة غيابه وافتقادي له على طريق الحياة .. وطريق الكتابة الشاق الطويل .

■

في فندق قديم بالإسكندرية حكى لنا مثقف عجز كيف احتفل الشيوعيون والسرياليون بأربعين «فرويد» عندما مات . كان الاحتفال في بيت جورج حنين ،

لم أكن قد كتبت قصة أو قصتين بعد . واعتقد أنني لم أكن قد نشرت شيئاً . تعلمت منه ، ومن الندوة الأسبوعية التي كانت تعقد في شقته : كرامة الكتابة وأهميتها . الحياة كلها تدور حول الكتابة ، هي التي تعطى الأشياء أهمية ومعنى . الكتابة كدح متصل . ليست زينة أو حلية أو وجهة اجتماعية . كما عرفت أن الموقف السياسي لا يصنع كاتباً . الكتابة طريق آخر وإن تلاقى الأهداف .

في ذلك العالم طرحت أمامي قيم الطبقة المتوسطة . فضله استطعت أن أرى محيطي ووضعي في ضوء جديد ، فكان هذا استكمالاً لضروري . للوعي السياسي والإدراك الموضوعي للواقع . لقد كان هذا يحدث مع غالب هلسا ، ليس بالنقاش ولا الكلام النظري فقط ولكنه كان يحدث عن طريق الممارسة والحياة اليومية . تصادمت مع قهر التركيب النفسي للبشر ، وقهر الأوضاع الاجتماعية الذي يوازى قهر الطبقة والسلطة .

لقد كانت قيمة الأدب ودوره أشبه بيقين أو سر حميم يجمع بيننا .

لم يكن الصبا فقط هو مصدر الفرح ، بل الثورة . كان لها معنى كبير ومقدس بعيد كل البعد عما يحدث ، ولكنها كانت إمكانية ، إمكانية في الهواء الذي تنفسه ، من الشارع إلى شكل القصة ، وقالب القصيدة إلى سلوك ونفوس البشر .

كثيراً ما كان يتحدث بثقة وسلطان كأنه أحد تجسيمات فكرة الثورة . كأن حياته وعمله وحرته الداخلية المسؤولة هي طريق أو نموذج ، دون أن يقول هذا أبداً أو يدعيه .

كانت له كل هيئة للشعف وسلطان الأدب وعظمته ، رغم أنه لا يملك سوى بضع كراسات وقلم ، وشقة نظيفة حسنة الإضاءة ، مفروشة بالحصر وبعض الكراكيب .

وألقيت كلمات وأشعار . أحب غالب هذه القصة وراح يسأل عن كل التفاصيل .

لم تكن عزلة المثقف قد تجسمت هكذا بعد .. التفاصيل وروح المثقف لم تكن قد جفت بعد . لم تكن الثقافة كتاباً ومعلومات ، ولكنها كانت اكتشاف أشياء في الدنيا ، وإقامة علاقة حية معها . لم يكن أحد قد سمع بعد عن "تجار المقالات" ، ولا عن المثقفين الذين لا يساوون شيئاً بوصفهم بشراً وأصدقاء .

تردد غالب هلسا علي بيتي القديم في المعادي كثيراً ، وصحبته إلى عدد من "البنسيونات" التي تنقل فيها في وسط القاهرة ، قبل أن يستقر في شقته الشهيرة في ميدان الدقي . سمعنا "بيتهوفن" و"جريج" ، وسأل أدهم الشرقاوي ، وأشعار صلاح عبد الصبور بصوت بلر اللبيب عندما كان يكتب مقدمة (الناس في بلادى) .

مع غالب قرأت أشعار إليوت ، رغم إنجليزيتي المرجاء . دفعني لكي أقرأ بهذه الإنجليزية كتباً في النقد (دراسات في خضارة تختصر) الوهم والإيديولوجيا (في الشعر) ، ونصوصاً كثيرة في الماركسية والفلسفة . أعلنت تعرف "نشيد الإنشاد" والعهد القديم . ورغم الصعوبة قرأت "فوكنر" وغامرنت مع جيمس جويس في (أوليسيس) . عرفت معه ، ومع إبراهيم منصور ، كيف أقرأ هيجنواي ، وكيف أفك أسرار اقتصاده اللغوي وعبقريته في التعبير .

كان وقتاً ملائماً تماماً ذلك الوقت الذي عرفت فيه ، ملائماً لكل شيء ، للصداقة والمعرفة ، وللحب . وكان له نشاط في الروح يقي الرغبة في كل هذا بقطة متفتحة . وكثيراً ما تصورت أن له خطه ومنهجاً في الحياة وفي القراءة ، ولكنني أظن أنه كان يتبع قلبه ، ورغبته المسيطرة في كتابة أدب عربي جديد .

وعندما كنت أذكره بحكاية أربعين فرويد ، كان يعيد روايتها بأدق التفاصيل ، وكأنه كان من الحاضرين .

غادر غالب مصر إثر حملة من حملات الرئيس السادات التطهيرية، وتنتقل في عواصم العالم العربي، وانتهى في دمشق بعد متاعب صحفية.

كتب روايات كثيرة، سمعت عنها، ولم «أسمعها» منه أو أقرأها معه. وكتب دراسات عن الإسلام ولم تتجاوز حول ما كتب. آخر ما قرأت له كان تقريراً منشوراً في جريدة لبنانية عن غارة إسرائيلية على مخيم في لبنان. كان عملاً صحفياً، إلا أنه كان قصة قصيرة متميزة في الوقت نفسه.

يقول غالب وكأنه يقول كلاماً آخر:

«أخذت العالم المحيط بي يكتسب طابعه المزوج: كونه واقعة عينية، وكونه رمزا ومادة للفن».

لم أأخذ هذا الطابع المزوج يتوحد في إطار الرواية التي توقفت عن كتابتها.

دخلت ذلك العالم المائل أمامي دائماً: عالم الأشكال الفنية.

دخلت ذلك الصراع المتميز لوضع الوقائع في كلمات، تموت على الفور إن لم تلمس وترأ داخلها.

عندما صدرت (وديع والقديسة ميلادة)، مجموعته القصصية الأولى عام ١٩٦٨، كان هو قد كتب كثيراً، قصصاً وروايات، نقرأها، وقد يوافق على نشرها في دوريات لبنانية. كان العمل الأول لكاتب مستقر له أسلوب وثقة في النفس. لكن الهزيمة العربية كانت قد وقعت وبدأ غروب كبير.

من المستحيل أن تجد شيئاً في ذلك الوقت لم يصبه التلف أو الفساد. إلا أن عروق الكتابة - يبدو - كأنها قد امتنفت. وضحت فكرة المقاومة. وأخرج غالب في ذلك الوقت (الضحك) و(الخماسين) .. وأعتقد أنه كتب (الخادمة).

حتى علاقتنا شابهها نور وتباعد. كنت قد عملت بالصحافة المصرية، ونشرت قصصى في المجلات السيارة.. وهذا كان في الأمر مؤامرة، أو خيانة.

■

ساد حزن غامر، وانكسرت قيم ومغان إنسانية كثيرة.

عندما يدبر التاريخ ظهره، ويمشي التاريخ عكس التاريخ وتملأ الأفق رائحة الهزيمة، يتحول الأبطال إلى أشباح، وتصبح جميعنا - بمعنى أو بآخر - شهداء بلا شرف أو قضية.

المغترب الأبدى

سليمان فياض (مصر)

قدمه إلى الصديق الأردني «خالد الساكت» . قال لي :

« هذا شاب واعد من خيرة شباب الأردن » .

كنا واقفين بمحطة باب اللوق . وقال :

« بـ حصل على شهادة «الماتريك» ، وسيقوم بمعادلتها في القاهرة ، ويلتحق بالجامعة الأمريكية » .

وكان كلانا يتفحص في صاحبه : أنا ، وغالب هلسا . يأخذ الانطباع الأول الذي قد يبقى لأحدهما عن صاحبه إلى النهاية . فتحة فراسة تعتمد عليها ، باعتبارنا كائنات حية ، في حركتنا في هذا العالم . كان غالب شابا يتفجر حياة : لون بشرته الصافي ، أنفه المستعرض قليلا ، عيناه الواسعتان الصريحتان ، حاجباه الكثان . بدا مريحا للقلب . لكن هذه الفترة في مقدمة شعره لم ترق لي أنا الغلام من الريف . هي آفة ميسوعة ، وعجب واضطناع للوجهة في نظري . كان أنيقا للغاية ويده في جيب سرواله . قال لي «خالد» :

« — لديه مشروع ومحاولات للكتابة » .

ولا أعرف أية انطباعات حملها «غالب» عن شخصي ، لا أذكر ماذا قلت له ، ولا ماذا قاله لي . ويبدو لي اليوم أن كلينا قد تحفظ في نفسه على صاحبه ، وأرجأ قراره ، ولم نلتق بعد ذلك إلا نادرا ، وتقديرى اليوم ، أنه انشغل بمصادلة «الماتريك» ، ثم بالجامعة الأمريكية ، مثلما انشغلت أنا ، في النصب الأول من خمسينيات هذا القرن الصاخب ، الكثير العجيج والضجيج ، بدراستي في الأزهر ، والعمل بمجلة (الإفاعة) ، والتردد على مقاهي الأدب ونواديه : إيزافيتش ، ورزق بوسط البلد ، وعبد الله بالجيزة ، والعجمي بباب اللوق ، وانشغل هو بالمشاركة في العمل السرى مع جماعة من هذه الجماعات الماركسية القاهرية ، مثلما انشغلت أنا بالمشاركة مع غيري في تأسيس فرع إقليمي (سرى) لحزب «البعث» بالقاهرة .

ونقينا أن هذه اللقاءات النادرة مع غالب كانت دائما ، في البداية ، ضمن جمع ما ، قل عيده أو أكثر ، بمعنى من مقاهي الأدب . وبدأت فكرتي المتحفظة عن «غالب» تتغير وتفتح . شيئا فشيئا راقنت ثقافته ، ومعرفته المتجودة بالإنجليزية ، وكتابها ، ومنطقه السليم ، وهذره في الحوار ، وحسن استماعه للغير ، وأدبه في الرد على الغير بلا عدوانية ، وإن حملت لهجة سخرية مبطنة .

وتحفظت كثيرا على بداياته مع الكتابة . بدايات أولى هي صدى لقراءاته ، ولتجارب الغير في الغرب الكابح . كتب أقول له دائما :

« — لفتك بحاجة إلى سبك . تجاربك بحاجة إلى أن تكون محلية » .

وكان ينظر إلى بوجع ، وسخرية . وأجهد نفسي لأثبت حبي له ، وحرصى عليه . وكتب مثله بحاجة إلى هذا النصح نفسه .

ولا أذكر كيف تجمعتنا ذات ليلة ، بمعنى الأورا : أنا ، وهو ، وعبد المحسن بدر ، ووحيد النقاش .. وسوانا ،

ولإبراهيم منصور، وعلاء الديب. وصار لغالب بيت. وربما لأنه أعزب، وغريب، وعاشق للبلد، ومحِبُّ لنا، صرنا نجتمع في بيته، فرادى حيناً، وجماعة حيناً آخر، جماعة مركزها الدائم: غالب، ولإبراهيم، ومحبي، وأنا، وأحياناً سوانا من الشلة المتكافلة.

كانت هناك شلة أدبية أخرى. لها، مثلنا، مقاهي الأدب، وبيت مناسب، أخشى وصفه بأنه بيت آخر من بيوت الأدب، ولا يرقى إلى أن يكون صالوناً أدبياً، جهما ومتكلفا، ترعاه زهرة. شلة: الجمعية الأدبية المصرية، والأدباء الصحفيون بروز اليوسف: فهمي حسين، عبد الله الطوشي، ضبيري موسى، والأدباء الصحفيون بصحيفة المساء، أو الجمهورية: فاروق منيب، جيلي عبد الرحمن، تاج، عبد الفتاح الجمل، ولم تكن بؤرة «الأهرام» الأدبية قد ظهرت على المسرح بعد.

في بيت غالب، تطورت لقاءاتنا من حيث لا ندرى إلى ندوة، وإلى ملتقى أدبي حقيقي، صراحات القول فيه مؤلمة، وقاسية. صارت الندوة أسبوعية. وصار من عاداتنا أن يقرأ أحدهنا قصة، أو مقبلاً، أو يلخص كتاباً، أو يلفت النظر إلى كتاب جديد صدر حديثاً، أو نناقش عملاً نشر بمجلة (الأداب) وبخاصة لأحدهنا، أو لغيرنا. وينتهي الاحتدام الأسبوعي مع منتصف الليل على طعام متواضع، وأكواب من «عصير القوطة»، ربما تورت حرقلة الزور والصداع.

ثم تدرجياً تزوجنا، عدا غالب، وانفرد عقد الندوة مع سفر أحدهنا لبلد عربي، أو انشغاله بأولاده، أو بعد المناقشة. عدا غالب، فبيته ظل مفتوحاً لندوة ما، أو طارق ضديق أو زائر أو وافد لأول مرة. فبيت غالب بالدقي ظل ملتقى لأجيال من بعدنا إلى أن رحل عن القاهرة.

إلى بيت غالب، وغالب، ذهب: يحيى الطاهر عبد الله، البساطي، وقاسم، والأبنودي، ورجميل عطية، ولإبراهيم عبد العاطي في أواخر الستينيات. وإلى بيت غالب في السبعينيات، ذهب شباب متأدب، وافتد

ورحنا نفكر تلك الليلة في تكوين جماعة أدبية، تتصدى لتغيير مسار النقد، والإبداع معاً. وأذكر أننا بلدونا في المناقشة مجرد أشخاص، على قدر من الثقافة، يتحسون طريقهم، وأحلامهم عريضة، أكبر من تكوينهم الثقافي، الراهن آنذاك، فلم نتفق على شيء محدد، سوى النية وتوقف المشروع في المهد.

لكن تقارباً ما حدث بين ذواتنا. صرنا كلنا نهجت عن بعضنا البعض، لنجلس مجرد جلوس، ونهلوس في الثقافة، والواقع الثقافي، وكل منا يحاول اكتشاف نفسه وحيداً، وشق طريقه وحيداً أيضاً، يخجل كل منا أن يعرض عملاً ما كتبه على آخر منا، ربما نقادياً لمشاعر المواجهة، والخوف من الفشل ومن النجاح معاً. فالفشل سيحدث إحباطاً وخيبة أمل، والنجاح قد يبعد غيره من الآخر. مازلنا إذن نفتقد الثقة، ونفتقد قبلها روح الصداقة الحقة التي لا يخجل معها الأصدقاء من الأصدقاء، مثلما لا يخجل الأزواج المحبون من الأزواج المحبين.

ويبدو أن نجاح الثورة، وضرب اليسار واليمين معاً، وظهور النوايا لنواة وحدة عربية، قد جعلنا، نحن الشباب الواعد، نتقارب أكثر، ونتحرر أكثر من طموحات السياسة. ويبدو أن تخرجنا جميعاً، معاً، وتباعاً، وبحث غالب إلى تخرجه عن عمل، وعدم رغبته في العودة إلى الأردن، مثل «خالد الساكت»، قد جعلنا نزداد التصاقاً، وثقة، وصداقة. واتسعت الدائرة حين استقر كل منا في عمل ما، أنا بالصحافة، وغالب بالترجمة في سفارة، وعبد المحسن في التدريس بالقطرة شرق، يروح ويعود، إلى أن حصل على الدكتوراه، واستقر بالجامعة، وكان «وحيد» لا يزال طالباً، لأنه يكتب في الامتحانات، مثل صبحي شفيق، ما يريد أن يقوله هو، لا ما يريد منه الأستاذ قوله، أو ما يفرض عليه الكتاب والمذكرة الالتزام به.

واتسعت الدائرة لتشمل محي الدين محمد، وبهاء طاهر، وأبا المعاطي أبا النجا، وعبد التجليل السيد حسن،

« — مشكلة كل مناضل أنه يعتقد أنه مفكر أيضا، وبالضرورة فهو كاتب » .

بهت غالب ونظر إلى بهياد . وسكت .

فأضفت قائلا بتودد لغالب :

« القصة الجيدة يا عم غالب تكتب من ذكرياتنا، ومما عشناه ، وخبرناه . لا تكتب بالتصور العقلي الخفض ، ولا الخيال المجرد ، ولا تأتى صدى لكتابات هنرى ميلر » .

فقال :

« أنت تتحدث عن هيمينجواي وأمثاله . أنا أعرف هيمينجواي قبلك ، وأكثر منك » .

وصمت . ولزمت الصمت .

لكن غالب فاجأنى بكتابه (البشعة) ، وقصص (دعهم والقديسة ميلادة وآخرون) . وتوالت من بعدها قصص (زواج دبو وفلاحون) . تدفق المطاء حين دس غالب يده فى تجارب حياته وصباه . وعالمه الأردنى ، وكان قصه أكثر توقدا ، وصداقا ، وروحا ، كلما اقترب من تجارب هذا العالم الأول فى قصه القصير أو الطويل .

أذكر حين أصغر روايته (الضحك) أن الإفراط فى الغنائية فى قسمها الأول ، وسحر المشاعر ، والخيال ، وألقى اللغة ، لم يرق لى بقدر ما راق لى قسمها الثانى والثالث . هنا حركة ، وواقع . لكن ، وأنا أتحدث هنا بوصفى قارئاً له بعض الخبرة بالقص ، لم يكن هذا الواقع «المصرى» فى (الضحك) . فى غنى عالمه الأول ، المحفور فى الذاكرة حفرا ، الشخصية الحقيقية لزمان غالب هلسا ومكانه . لم أخف عنه ذلك ، فالصداقة الجميمة بين الإثنين تجعل أحدهما قاسما على الآخر ، فى المصارحة . يتوتران لذلك ، لكنهما ، بالثقة ، كلاهما فى الآخر ، يحتملان ذلك ويميرانه .

على القاهرة ، كان غالب يرحب بهم ، ويسمع لهم ، صار للجميع صديقا ومعلما ، وصارت له ، كما كنا نقول نحن الذين انزلنا عن التواصل ، بهمومنا وأسنانا ، «كشافة» . وكثيرا ما كان غالب يضحك من يصطفيه ليكتشف ، هو المغترب ، أحياء القاهرة الشعبية التى لم أخبرها أنا ، ويسهر بها إلى الصباح . ويقوم علاقات سرية مع أبناء البلد ويناتها ، يحلثنا عنها حيناً ، أو يكتبها فى قصصه حيناً آخر . ولم يتوقف غالب ، فيما أعرفه ، عن المشاركة فى العمل السرى التقدمى ، ومناطحة أعلامه فى ثقافتهم ، ولا أعرف أن هناك مثقفا كاتبا لم يلقه غالب .

صار — غالب «متمصر» ، مثلما نقول إن أمة محمد صارت «مستعمرة» ، أو «متصرية» . وقد أحب القاهرة حب عشق ، أحب ليلتها ونهارها ، وروائع المطارين فى الدروب الضيقة ، وعطن الأزقة الرطبة ، مثلما أحب «هنرى ميلر» وعالمه ، فتأخى الحبان جنباً إلى جنب فى قلب غالب وعقله . كان مؤلما باكتشاف مصر، وطنه الجديد الذى حرم من أن تكون له طفولة فيه ، وذكريات يعيش بها ، ويحس معها أنه يمتلك المكان ، من الإسكندرية إلى أسوان ، وإنه لم يرحل فيه رحلات غالب هلسا . وكان عمله بالترجمة مع سفارة الصين ، ثم مع ألمانيا ، يتيح له الاطمئنان المادى ، وأوقات الفراغ والإجازات ، إذا ابتشيا مرتين ، عانى فيهما غالب من مرارة البطالة ، وغواء جيوب الأصدقاء .

*

ركبنا ذات ليلة سيارة «سمير فياض» . جلس غالب إلى جواره ، وجلسنا أنا فى المقعد الخلفى ، وتحدث عن دهشته لأننى أكتب قصة جيدة ، والتفت إلى قائلا :

« ب مع أنه لا يفكر تفكيراً جيداً » .

كان صادقا مع نفسه ، ولم يكن مذاعيا ، رأيت ذلك فى وجهه حين التفت إلى . فقلت لسمير فى الحال بصراحة موجعة مثل صراحته :

يهجر ويخيف ، وحين التقيت به في إحدى الندوات ، قلت له :

« .. غالب ، تجاوزت حدود الإقامة ، في ظل نظام السادات ، وحسب أنك سترحل فور انقبضاض هذه الندوة ، حتى يكون رحيلك بلا صدى ، خارج دائرة عارفك .. »

وحدث ما توقعته ، قيل لي : غالب رجل حتى بدون كتبه ، وخلت شقته بالدقي ، وحرنا في : ريش ، والأنيبه ، ومقهى البستان ، وبيت الأصدقاء لأجله ، وبيتا تتلمس أخباره ، وعنوانه . وكان بها شحيحا وضنيا ، على الأقل معي ، حتى فاجأني رسالة منه ، في ثلاث صفحات ، على ورق أرز ، بقلم حبر لم يكن معتادا أن يكتب به ، كان يكتب بالقلم الجاف . لم يحدثني ، فيما أذكر ، عن جنينه إلى القاهرة ، ربما كبراء منه . حدثني عن أمجاده ، أنه أصدر كتب كذا وكذا ، وأنه مسؤول بدار الكلمة ، وأنه يريد مني قصة ، وأنه سيرسل إلى بكافاه ، ومع أنني كنت أدرك أنه يهذي ، وأنه ، بهذه الطريقة ، يعبر عن بكاء مكتوم ، وشئت أنه قوى ، وقوى جدا ، وسط أنظمة عسكرية بالشام ، والعراق ، ويزيد طينيا بلة أنها قبيلة ، وعشائرية ، فقد أرسلت له قصة ، كنت قد كتبتها لتوي ، ولا أعرف حتى هذه اللحظة ما إذا كانت قد نشرت أم لم تنشر ، ولم يأتي مني رسالة قط ، وكنت أتابع أخباره ، وكتبه الجديدة التي يصدرها تباعا ، وكتبها بتدفق ، وأسنع اختيارا عن أنه قد تزوج ، ورأيت له صورة ، بدا فيها وسط معطفه بلينا للغاية ، وقد ترهل عقه ، واسترخت عيناه ساما . ها هو غالب يبدو عيسا في صورة ، يؤكد حلسي بما يصيبه هناك بعيدا عن وطنين : وطن الأهل : الأردن ، ووطن الأحبة : القاهرة .

.. لم جاء الخبر الفاجع !

.. وكم أتوق إلى قراءة الكتب التي أصدرها غالب ذلك المغترب الأبدى ، في المنفى ، وأنتظر هذه الكتب في أعمال كاملة ، قيل إنها ستصدر من الأردن ، تكريما له ، واعتزازا به باعتباره روائيا أردنيا أعظم ، فلقد مات بعيدا عن وطن أخرج منه يوما ، ولم يعد له ثمة خطر ، بهذا الموت .

ما من بيت لصديق ، أو محبة في عاقلة صديق ، إلا كان غالب أحد شهودها . كان فضوله لاكتشاف الحياة المصرية ، في البيوت من حوله ، لا ينفد . ربما ليتخذ منها أمشاجا في قصصه . جاعني ذات ليلة ، مبهورا بمحمر الوجه ، لا يخفي أنبهاره طمع سعادة ما ، قال لي :

« .. فلان علي خلاف مع فلانة (زوجة) وقد شهدت قبل قليل اقترافهما بالطلاق .. »

لم يقدر هذا الخبر أن يزعجني . ما أزعجني هو هذه السعادة ، وذلك الحرص على أن يأتي ويقول لي ذلك . لكن هذا ، حين فكرت في الأمر ، لم يكن غاية لغالب . سعادته كانت لأنه اكتشف ما يؤكد رأيه في أن الزواج مؤسسة فاشلة ، وما يؤكد موقفه من الحياة العائلية ، ومع ذلك كنت أعرف أنه يحن إليها ، ويخافها في غربته عن الوطن . كانت له مفاهيمه ، وأكثر من خلية حميمة ، لكن لم يقدم قط مع إحبائهن على أن تكون شريكة ، كان يريد منهن المودة ، والغنى العاطفي ، وسرعان ما يملّ ويغير . لقد عرف واكتشف إنسانا ، وهذا يكفي ، ولكنه لم يكن كافيا له إلى الأبد . لقد أخذ منهن ما أراد ، لحياته ، ولقصه . وحاله مع الناس ، الرجال ، كان هو الحال نفسه ، مع الناس ، النساء : المعرفة ، والاكتشاف ، ومتعة الصداقة ، وللقص ، والحوار الإنساني .

*

وكان يتروق ، وهو بالقاهرة التي أحبها ، وفي الرحلات التي طوف بها في صحراء مصر الغربية ، وفي جنوب الوادي وشماله ، إلى الرحيل ، إلى بلاد أخرى من بلاد الدنيا ، إلى كينيا ، غانا ، وأوغندا ، وسيراليون .. هكذا كان يقول ، فقد ملّ الحياة في مصر ، وصار بلا وطن ، منذ غادر الأردن ، إلى العراق ، والشام ، ومصر ، ولم أستطع أن أصدق قط ، فالتوق بالترحال الدائم يفرض فرضا ، ويتوقف عند حدود الحلم بالتغيير والاكتشاف .. رغبة ليس إلا ..

وكأنما كان غالب يسعى ، باطنيا ، إلى ذلك ، سعيا . أدار ونظم ، أو شارك في الإدارة والتنظيم ، ندوة فلسطينية بالقاهرة ، وبذل فيها جهدا جريما وشجاعا ،

غالب هلسا:

حضور متجدد

أول ما أثار انتباهي، عندما سلّمت على غالب وتحدثنا قليلاً، هو البشاشة والألفة. وجتاه الممثلان، وعينه الغائرتان قليلاً الضاحكتان باستمرار وسط وجهه المدور الوسيم، تجملك تحس كأنك تعرفه من زمان.. وشيئا فشيئا تكتشف بعدا لعبياً في شخصيته وقدرته على المشاكسة قد تنقلب إلى عناد يقلق في بعض الأحيان. لكنه لم يكن المشاكس العنيد الوحيد في الملتقى، بل كان هناك أيضاً المرحوم عبد الحكيم قاسم الذي أضفى على الندوة طابع للمواجهة وإعادة النظر في جميع ما يطرح من أفكار وأطروحات.

أذكر، بالخصوص، أن غالب هلسا اشتبك في حوار حادّ (جاريح أحيانا) مع عبد الرحمن منيف حول ضرورة تخصيص المكان واللغة في الرواية وجعلهما حجر الأساس في البناء. كان يأخذ على منيف أن نصوصه، آنذاك، تعمل إلى تجريد المكان وإلى استعمال لغة موحدة المستويات، في السرد مثلما في الحوار، تجعل رواياته بدون تضاريس... وكان بعض النقاد المغاربة الحاضرين بالندوة قد بدأوا «يكشفون» آراء ميخائيل باختين، وبخاصة مسألة تعدد اللغات وتلازم الزمان والمكان، فحاولوا إخراج ملاحظات هلسا من نطاق الانتقاد الشخصي إلى مستوى نظري مطروح على الرواية العربية في مسيرتها التجريبية. وأظن أن ذلك الحوار قد لفت انتباه غالب هلسا إلى الكتابات النقدية لباختين، لأنني قرأت له فيما بعد، بمجلة (العربي)، مقالين تعرضان بعض مفاهيم باختين عن تعدد اللغات والأصوات. وأذكر أننا أقمتا حفل عشاء بمنزل أحد الأصدقاء، عند انتهاء الملتقى، وأحضرنا جوقة لطرب «الملحون» المغربي ليجعل جمع المتدئين يخرجون عن قوارهم ويشاركون في الشفاء والرقص. فكنت أدأع غالب بأن زيارته لفاس ستضع حداً لعزوبته الطويلة، وأن اتحاد كتاب المغرب سيتولى عنه الاختيار لتزويجه بحسنة فاسية، وعندئذ نقيم حفلات العرس لمدة سبعة أيام حسب التقاليد العريقة!

محمد بركة (المغرب)

لا أذكر أنني رأيته قبل خريف ١٩٧٩، أي قبل ملتقى الرواية العربية بمدينة فاس. ورغم أنني عشت بالقاهرة من ١٩٥٥ إلى ١٩٦٠ ثم ظلت أتردد عليها بانتظام منذ غادرتها، فإن الفرصة لم تسمح بأن ألقيه هناك.

كنت قد قرأت لغالب هلسا (الضحك) (والخماسين) ومجموعته القصصية (وديع والقدينة ميلادة وآخرون) وأعجبت بتركيبه الفني، وبجرأته وقدرته على السخرية والإضحاك. لفت نظري، بالخصوص، حرص غالب على إبراز الذات في نصوصه ليجعل من حضورها معيناً للتجربة، وعنصراً لتخصيص اللغة والفضاء، ومجالاً لرصد ردود فعلها تجاه ما يحدث خارجها.

كان طبيعياً، إذن، خلال إشرافي على تحضير ندوة الرواية العربية بفاس، في إطار نشاطات اتحاد كتاب المغرب، أن أفكر في استدعاء المرحوم هلسا، لأننا كنا نتطلع، آنذاك، إلى توفير شروط ملائمة لحوار صريح ومتعمق بين مجموعة من الروائيين والنقاد، بعيداً عن أجواء المواجهة والجمالة التي تسود مناقشات اتحاد الأدباء العرب.

موضع تساؤل، تركيب الشكل من أجناس تعبيرية متخللة ومن تعدد في اللغات والأصوات....

إني، وأنا أحاول أن أستعيد تلك اللحظات التي جمعتني بغالب هلسا، أستحضر نهايته الحزينة، قبل الأوان، بعيداً عن مسقط رأسه وعن مصر التي أحبها حد العباد، وأستحضر تجربته التي شخصت صورة جيل عاش، على امتداد الوطن العربي، انكسار أحلام كبيرة تحطمت على صخرة الواقع السياسي والتخلف الاجتماعي.. جيل عاش محاصراً ولا يزال، وسط خطابات التدجين والبطولية القاذية. لكن غالب هلسا عرف كيف يلغى راية التحدي من خلال الكتابة رغم محن المنفى.. وضييق الأنظمة بفكره الحر.

لقد كتب في السياسة والنقد الأدبي والفكري، وترجم عن اللغة الإنجليزية وحافظ على فضوله المعرفي وسعيه إلى التجدد حتى أيامه الأخيرة. لكن حضور غالب هلسا بيننا سيظل مرتبطاً بروايته لأنها موصولة بأسئلة الرواية العزيمية في حاضرها ومستقبلها، ذلك أن غالب كان أحد السباقين إلى «تذويت» الكتابة، وإرساء الموضوعات المحرمة، والإسهام في تطوير تقنيات السرد والتركيب الفني.

كم نحتاج إلى قلمه في هذه الفترة «الانتقالية» التي لا تنتهي إلا لتبدأ.

والمرة الثانية والأخيرة التي التقيته فيها كانت ببيروت سنة ١٩٨١ خلال مؤتمر لاتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين. استغرقتنا أحداث النسياسة ومستقبل العمل الفلسطيني بلبنان. وكان غالب ينشر، آنذاك، سلسلة من المقالات بصحيفة (الحرية) ينظر فيها لمقاومة مسلحة جذرية ترفض جميع المساومات والمفاوضات، وتعتمد حرب العصابات لتغيير ميزان القوى داخل العالم العربي وفي مواجهة إسرائيل. لم أكن أشاطره تلك الطروحات ولم أكن أستحسن تحليلاته السياسية فاعتبرت ما دار بيننا من قبيل التفتيش الطوبوي عن حالة معقدة ما فتئت تزداد منذ هزيمة ١٩٦٧. افترقنا على أمل أن نلتقي في مؤتمر قادم أو في مناسبة من المناسبات، ولكن السنوات مرت وأنا أسمع من بعض الأصدقاء عن تنقله بين بيروت وبغداد ودمشق، وعن شوقه الكبير إلى القاهرة، وعن حزنه ولدهور صحته... لكنني سعدت كثيراً بقراءة روايته (سلطانة) عام ١٩٨٧ واعتبرتها أهم نص يلور مطمح هلسا الروائي، إذ إننا نعثر في معظم تصويحه الأخرى على نوبات وتيمات تتكرر أو تتقاطع، والكاتب يعود إليها في إلحاح وكأنها هوس لا يستطيع منه فكاًساً. أما في (سلطانة) فقد وجدت ذلك النص الكلي، الشامل، الذي طالما جرى غالب وراءه: المنع من الطفولة وأجوائها، حضور المرأة في تجلياتها المتناقضة، استيحاء التجربة السياسية ووضعها

هنا ، وكتب أول وأجمل أعماله ، ومسودات معظم أعماله الأدبية ، هنا . وكانت مصر ، بأرضها وناسها ومثقفاتها ونسائها ورجالها ، دائما ، تشغل بؤرة حسه الفنى وحسه الحياتى معا . ولعل من بين أسباب رحيله المبكر عنا حسه بالنفى عن مصر .

أمضى غالب حراسته الأولى فى قريته « ماعين » ثم فى مدرسة المطران ، فى عمان ، وتخرج منها فى ١٩٤٩ .

يقول غالب :

« تعلمت الإنجليزية فى الوقت ذاته الذى تعلمت فيه العربية إذ إننى درست فى مدرسة إنجليزية هى مدرسة المطران بعمان . كانت لدينا فى المدرسة مكتبة جيدة قرأت فيها معظم توفيق الحكيم والمازنى وطه حسين والزيات . أما فى الإنجليزية فقرأت « جزيرة الكنز » لستيفنسون وهى رواية سحرته ودعنتنى إلى قراءة بقية أعماله . كما قرأت « كنوز الملك سليمان » وبقية أعمال المؤلف وقرأت أيضا أعمال ولتر سكوت . بعد ذلك جاءت مرحلة الرواية البوليسية وفيها كنت أقرأ يوميا رواية بوليسية أو أكثر . تعرفت بعد ذلك بقليل على الكتاب الروس وقرأت « الجريمة والعقاب » أو « أنا كارنتينا » فى ترجمات إنجليزية . ذلك كله قرأته فى حدود الرابعة عشرة من عمري . وفى هذه السن حصلت حادثة كانت لها أهمية فى حياتى . اشتركت فى مباراة القصة القصيرة فى الضفتين الغربية والشرقية فلتت الجائزة الأولى . اقتنعت وأقنعت الآخرين بأننى كاتب مهم . وكان أول ما فعلت حين استلمت الجائزة ، وكانت سبعة فنانير ، أننى اختيرت بنطلونا طويلا ، فقد كنت حتى ذلك الحين أردنى

ثلاثة وجوه

لغالب هلسا روائيسا

إدوار الخراط

(مصر)

تقديم :

ظل غالب هلسا حتى يوم وفاته يعتبر نفسه كاتباً مصرياً .

صحيح أنه ولد فى قرية « ماعين » فى الأردن ، فى ١٨ ديسمبر ١٩٣٢ ، وصحيح أيضا ، وغريب قليلا ، أنه توفى فى ١٨ ديسمبر ، يوم ميلاده ، بعد سبعة وخمسين عاما ، فى ١٩٨٩ ، وصحيح كذلك أنه تقلب فى شتى البلاد العربية من لبنان ، إلى العراق ، إلى سوريا ، فضلا عن وطن مولده الأردن ، إلا أنه ظل يرى نفسه مصرية ، ليس فقط لأنه قضى فى مصر ثلاثة وعشرين عاما هى زهرة عمره وذرورة تألقه ، بل أساساً لأنه اندمج تماما فى نسج الحياة المصرية ، درس فى القاهرة (الجامعة الأمريكية) واشتغل فى مصر ، وأحب وعشق وصادق وكان موضعاً للحب والعشق والصدقة

حيث رحّل مرة أخرى إلى الحدود الأردنية جبراً دون أن تتاح له حتى فرصة أن يأخذ معه « حاجاته » .

ثم بدأت إقامته في وطنه الثاني مصر حتى عام ١٩٧٦ حيث رحّل مرة أخرى إلى بغداد ، عقب رئاسته لندوة عن المخطط الأمريكي في المنطقة العربية ، نظمها فرع اتحاد الأدباء والصحافيين الفلسطينيين في مصر ، واشترك فيها محمد أحمد خلف الله ، محمد عودة ، لطيفة الزيات ، رفعت السعيد ، صلاح عيسى ، لطفى الخولي ، محمود المراغي ، أحمد صادق سعد ، فريدة النقاش ، سامي منصور ، وحلمي شعراوي وغيرهم .

كان غالب قد انخرط في حياتنا الثقافية ، شاركنا الأمجاد والمحن ، حمل السلاح في معركة قناة السويس :

« ماذا أقول لمن يموت وعلى شفتيه ابتسامة ؟
في مثل هذه الأيام المجيدة لا يحقّ للمثقف
الثوري أن يخشى وراء مكتبه ويدبج المقالات
الحسامية وكأنه في قلب المعركة » .

وعرف غالب سجون مصر وخاض معاركها الأدبية والثقافية والسياسية ، وكان واحداً منا ، لم يكن ضيفاً ولا وافداً .

قال بهاء طاهر عنه :

« إن حياته ومماته لا يعبران فقط عن محنة
جيل وإنما عن محنة جمود الثقافة العربية ،
فكل الثورات العربية رفعت شعارات التغيير إلا
أنها حرصت على أن يبقى التغيير محدوداً
بحدود معينة . أما غالب وجيله فأراد تغييراً
عميقاً وديمقراطية كاملة وعدالة حقيقية .
وهذا طريق صعب محفوف بالمخاطر
والخائز ؛ لهذا كان طبيعياً أن يموت . قبل أن
تصل رسالته بكل أبعادها إلى جمهوره
الحقيقي » .

الشعور ، كما اشترت آلة حلاقة لأستعمل
نمو لحيتي وعلبة سجائر لأن الكاتب كما
كنت أتخيله لابد أن يدخن » .

« هناك أمور كونت مزاجي وشخصيتي ، منها
أنني عشت في قرية فيها قبيلتان كبيرتان
إحدهما مسيحية والأخرى إسلامية وأنا
وعائلتي لم نكن ننتمي إلى أي منهما .
كنت أعيش داخل القرية وفي خارجها في
آن معا بعيداً عن العلاقات التي تصنع قيم
القرية . وهذا الاغتراب واللاتملاء رافقني طيلة
حياتي ، ربما كان هو السبب الذي منعى من
الزواج لأن الزواج انتماء كلي إلى مؤسسة .
المسألة الأخرى التي ألّزت في حياتي كثيراً
هي أنني لسبب لا أذكره الآن أنهيت المرحلة
الابتدائية بستوائها الأربع في سنتين فقط
وكان سبق لي أن دخلت المدرسة صغيراً
فكانت النتيجة أن الفارق بيني وبين الذي
يلينى عمراً لا يقل عن أربع سنوات . كنت
بطبيعة الحال منبوذاً من الطلبة لصغر سني
وعاداتي الغريبة وبينها قراءتي لكتب غير
مدرسية » .

وأنا مدمن بالكثير بما جاء بهذا التعريف الموجز إلى
كلمة أبخيه الأكبر الأستاذ يعقوب هلسا في الندوة التي
أقيمت تكريماً لذكرى غالب هلسا ، بمؤسسة عبد
الحميد شومان ، بعمّان ، في الفترة من ٢١ إلى ٢٤
ديسمبر ١٩٩٢ .

في ١٩٥٠ انتقل غالب إلى لبنان ، للدراسة في
الجامعة الأمريكية بها ، واشترك في العمل الثوري وقبض
عليه ، وبدأت رحلته الأوديسية : من سجون لبنان إلى
سجون الأردن ، ومن محتقله في الأردن إلى بغداد ،

دائم الشكوى من وعكات صحية ، حقيقة أو متوهمة ، كان في الخنادق هادئا ، مبتسما ، ساكن الطير يقاسم المقاتلين أخطار القتال وشططه برضى وشجاعة لا صخب فيها على الإطلاق .

قال غالب عندئذ :

« كانت معركة بيروت نشير إلى مغزى خطير
وهو أن بضعة آلاف من المقاتلين الذين
يخوضون حرباً شعبية استطاعوا أن يوقفوا مائة
وخمسين ألف جندي إسرائيلي مدججين
بأحدث الأسلحة مسنودين بقوة جوية وبحرية
هائلة أمام أبواب بيروت لفترة تقارب ثلاثة
شهور . ولو عمم مثال بيروت على كل
المناطق التي اجتاحتها الإسرائيليون لانهزموا » .

لم رحل مع المقاتلين الفلسطينيين على ظهر
إحدى البواخر إلى عدن ، واستمر تجواله الأوديسي عبر
أرجاء البلاد ، من عدن رحل إلى إيسوبينا ، ومنها إلى
برلين ، وأخيرا حط به الرحال في دمشق .

هل أقدم غالب على الموت باختياره ؟ هل أراد أن
يموت ؟

أكثر من واحد ممن عرفوه في تلك الفترة الأخيرة
المضطربة من حياته ، في دمشق ، يميلون إلى ترجيح
ذلك . وفي نهاية روايته (الروائيون) نذير فاجع بذلك ،
وتنبؤ به .

ليس غالب ممن يولي - وليست هذه الكلمة إلا
تعريفاً - يقصر بكثير جدا عن حقه في التعريف -
بصديق أحببته حبا عميقا وكاتب أراه في الصف الأول
من كتابنا - فاعلم ذلك مما يعزينا عن فقدانه - وليس
لغة عزله حقا - ومن المؤكد أن له المكانة العزوة نفسها
في قلوب الكثير من أصدقائه ومحبيه والعارفين بفته
الجميل .

لم يكن غالب وحده ، بشخصه ، هو المنقذ في
وطنه ، باستمرار ، بل كانت كتبه ، ومسوداتها أيضا ،
تفوص وتطفو في لبح التقلبات والمطاردات : مسودة
الثلاث الأول من روايته (البسوال) استنقذها وهو في
طريقه من السجن إلى المطار . مخطوطة (الضحك)
نجت من هجوم حملة تفتيشية سجن غالب على إثرها
في أكتوبر ١٩٦٦ ، وكذلك نجت رواية (البكاء على
الأطلال) لأنها كانت عند فتاة تنوى رسم غلافها ،
وعندما رحل من بغداد ترك مسودة رواية (ثلاثة وجوه
لبغداد) واستطاع أن يستعيد لها بعد مشقة وجهود
مضنية ، وعند اجتياح إسرائيل لبيروت ، كان غالب نفسه
وروايته (سلطانة) مهذين ، وخلف المسودة وراءه ، ثم
استطاع استعادتها بعد ذلك ، بعد أن ضاع أحد دفاترها ،
فأعاد كتابته في دمشق .

منذ ترحيله من مصر في ١٩٧٦ إلى ١٩٧٩ عاش
ثلاث سنوات في بغداد ، عمل في صحافتها ، ولكنه فر
فعليا منها ، بتدهير تذكره عن طريق مكتب منظمة
التحرير الفلسطينية في بغداد ، إلى بيروت ، عن طريق
أثينا . ولكنه في مطار أثينا فوجيء بأن عليه أن يدفع
الفرق إذ حوكت تذكرته من « الخطوط الجوية العراقية »
إلى « طيران الشرق الأوسط » . لم يكن يملك قرشا
واحدا ، وبقي في المطار ستا وثلاثين ساعة ينتظر الفرج ،
وهو الكاتب المرموق الذي أوشك أن يقارب الخمسين
من عمره ، حتى جاءه الفرج من حيث لا يحتسب ،
تطوّر الشباب اللبناني الذي أعاد ترتيب التذكرة ودفع
الفرق من جيبه .

ولم يكن ثمة شك في موقفه عند اجتياح الجيش
الإسرائيلي لبيروت حمل السلاح ، مرة أخرى ، ولم يكن
قد أسقطه قط ، ظل دائما في خنادق القتال الأمامية ،
يلتقي المقاتلين ويجري معهم اللقاءات ليشرحها من إذاعة
الشوكة من بيروت . وعرفت أن هذا الرجل الذي كان

الوجوه الثلاثة

من المعروف أن لغالب هلسا سبع روايات منشورة هي على التوالي ، قى طبعاتها الأولى :

- ١- الخماسين ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٥ .
- ٢- الضحك ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٩ .
- ٣- اللؤلؤ ، ابن رشد - القلراى ، بيروت ١٩٧٩ .
- ٤- الحكاء على الأطلال ، ابن خلدون ، بيروت ١٩٨٠ .
- ٥- ثلاثة وجوه لبغداد ، آفاق للدراسات والدرش - قبرس ١٩٨٤ طعة أولى .
- ٦- سلطنة ، دار الحقائق ، بيروت ١٩٨٧ .
- ٧- الروايات ، الزنوبة ، دمشق ١٩٨٨ .

وأعرف له كتابين فى النقد والفلسفة : (العالم مادة وحركة) و (فصول فى النقد) .

والعالم الروائى عند غالب هلسا عالم واحد ، متنوع المناحي وله عمق ، لكنه محدد ، متوارى القنصات ومتساوق الشخصيات ، يدور أساسا حول شخصية الراوى الذى يأتينا أحيانا بضمير للكلم ، أو أحيانا أخرى بضمير المفرد الغائب الذى يتبدى سرها على أنه قوى الحضور ، ومركزى ، وينشق العالم الروائى منه ، وهو أساسا قناع شفيف حيناً وسافر أحيانا لشخصية الكاتب نفسه ، بل إنه يتخذ اسمه صريحا ، وله بلامح غالبية من حياة الكاتب نفسه .

ويمكن ، من بين اختيارات عدة ، أن أقرأ هذا العالم من خلال ثلاثة وجوه رئيسية ، هي : دون أولويات ، أولا العمل السياسى السرى الثورى غالبا وما يترتب عليه من مشاهد السجن ، وثانيا التورط الشبقي وما يسبقه ويعقبه من مناورات غرامية أو انجيازات عاطفية أو عقابيل الجبوت والإشباع سواء ، ثالثا وأخيرا ذلك

(*) وهي التى ستمود إليها فى هذه الدراسة .

اللبس ، واختلاط الهويات ، والحيرة ، والهزيمة فى النهاية .

غالب كاتبا وشخصية روائية ، سواء ، هو ابن وفى وقادر على الإفصاح ، لتلك الحقبة التى زلزلت البلاد العربية جميعا تقريبا ، من أواخر الأربعينيات حتى أواخر الثمانينيات ، حقبة الآمال المشرقة والآفاق الفساح والخيارات المفتوحة والشعارات المجلجلة ، حقبة التفتح - لا الانفتاح - على ميادين عريضة تكاد تكون لا نهائية من العمل والإقبال على الحياة والعكوف على إرساء أسس جديدة لأبنية شاهقة من الوجود والتطلعات : « كنا آنذاك نعتقد أن العالم زمن إشارتنا والتاريخ الذى عرفنا سره كنا نظن أننا نستطيع التحكم به » (الضحك - ص ١٠) ، ثم الضربة الساحقة فى ١٩٦٧ والانهيار ، والهزيمة فى أكثر من ميدان ، وأخصها - إن لم يكن أجلاها - ميدان الروح الجماعية إن صح هذا التعبير ، ثم الانكسار والتشتت والصراعات الداخلية فى الوطن وفى النفس سواء ، السقوط ، والتخمية لم الجهد الدائب الموصول ، حتى الآن ، نحو لم الشعث ، والنهوض ، والمواجهة .

غالب ابن لهذه الحقبة كلها ، سواء على الصعيد الشخصى أو على الصعيد النصى .

اتخذت (ثلاثة وجوه لبغداد) موضوعاً رئيسيا لهذه المقالة الموزعة عن ثلاثة وجوه لغالب هلسا روايا ، لا مجرد أنها رواية بديمة ومثقلة لعالم غالب هلسا الروائى فقط ، بل لأنها تكاد تكون ، من حيث البناء والاتساق الروائى ، أكمل كتبه . ولا أعنى بالاتساق الروائى ذلك الإحكام التقليدى فى الصنعة الروائية أو تجريد التقنيات المطروقة فى الرواية الواقعية ، حيث تتوازن العناصر الروائية من سرد وتعليل وتحليل وحوار ، وتفرش المقدمات والمخوقات للقارئ فى البداية وتتصاعد الحكبة أو العقدة فى الذروة ، ثم تنفك فى النهاية على نحو يرضى فضول

الروائي ، من غير أن يكونا متطابقين ، ليس فقط بمعنى تطابق الأحداث والشخص بل بما هو أكثر من ذلك ، ليس هناك سلطة للواقع المعاش على النص المكتوب ، لكل حياته ولكل سياقه ، مهما بدا من أوجه التشابه بل ما يمكن أن يسمى ، بمعنى ما ، التطابق .

ما إن يصبح العالم نصا حتى يكون له سياقه المغاير في الجوهر للسياق المستلهم منه حتى إن صحت هذه العبارة . ليس ذلك فقط بمجرد واقعة الاختيار والاختزال (أو الاستقاضة ، سواء) بل بفعل العمد الروائي كله أولا ، ثم بالواقع النصي داخل نصوص أخرى للكاتب نفسه مما يضيف عليه دلالة خاصة وأخرى . وليس العمد الروائي هنا ، بحال ، مرادفا للتدبير أو التعمّل أو القصدية السافرة بل قد يتأني عن عمد خفي حتى عن الكاتب نفسه ، يدور أو يجوس في خبايا طبقة تقع تحت الوعي (إذا صحت طوبوغرافيا طبقات الوعي التي هي أساسا دينامية ومتقلبة وليست ستاتيكية أو جيولوجية) :

« الظلام ، والمكان الغريب ، جعل ذلك يبدو وكأنه يحدث خارج سياق هذا العالم . جملة جدبا كالطقوس ، كحركة الأفلاك في فراغ رمادي » .

أليس في هذا بالضبط قوة النص ومغايرته ؟ فهذا المشهد الذي يدور في سجن ، أوقع أثرا - في داخل النص - عنه في الواقع .

ومن هنا ، فإن أحد الوجوه الرئيسية في هذا العالم النصي هو وجه العمل اليساري الثوري - السري غالبا والمغنى أحيانا - وما يلحق به على نحو حتمي من عالم السجن السفلي وما يجري عليه من عمليات قمع وقهر جسماني أو معنوي :

« لم يستعملها بالتواتر الزمني .. بل كان يستحضرها كمشاهد يتأملها ، ويعيد اشتراجها إلى حد تغليب الذات » (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ١٦) .

القارئ ويريه ويسلمه إلى نوم هنيء . تلك طريقة في العمل الروائي أظنها قد استنفدت إمكاناتها ، ومن الممكن الآن أن يخرج الروائي على كل هذه المواضع أو بعضها ، ويبقى مع ذلك في عمله هذا الاتساق الذي يسرى في جسد النص مضجعا أو في مستوى ثان من مستويات الدلالة .

غالب هلسا ، روايتا ، يختص بمقدرة خارقة على ابتعاث اللحظة ، على أن يخلقها أو يعيد خلقها بكل تفصيلاتها ، إيجاء وحضورا . العين الزاوية هنا صاحبة كل الصحو ، لافطة لدقائق هي على صغرها وجزئيتها تجسم المشهد الخارجى والداخلى على السواء ، تجعل دماء الحياة تتدفق لا في الأجسام النسائية ، مثلا ، بل حتى في الثياب ، والأثاث ، والجو النفسى أو الطبيعى ممنا . عالمة الروائي يقوم على تراكم وتتابع هذه اللحظات - والخطرات والانفعالات - على خطوط هي عادة مضطربة على سننها ، على مسارات تتعذر عليك أن تجد لها نواة مركزية مجردة إلا في شخصية الراوى نفسه ، تنسحب هذه المسارات ، كإل على حبة ، تقريرا ، لكى تنتهى إلى « لا نهاية » ، أى تصب في بقاع تظل مفتوحة للإمكانات ، دون خواتيم مغلقة أو حلول مشبعة .

يصدق ذلك على معظم روايات غالب هلسا .

أما (ثلاثة وجوه لبغداد) فعمل فيها اتساق أكبر ، أو تراسلا وتناغما بين مقومات البناء الروائي أكثر خميمية من سائر روايات غالب هلسا . ولعل ذلك يرجع إلى قصرها ووجازتها النسبية بما أتاح لها تملكا لمقوماتها لعله تراخي ، أو انساب على سنجية أخرى ، في الروايات الطويلة .

*

إذا سلمنا بأن غالب هلسا إنما كتب نصا روائيا واحدا ، فإن عالمة النص وثيق الصلة بالعالم الذي عاشه

خاضع .. كان (الصبي) كامرأة تعيش
حزنها في ظل حاميتها (ثلاثة وجوه
لبغداد - ص ٩٢) .

وكانما شبق السجن هو أيضا سجن الشبق .
يظل عالم السجن مستوحذا علي نصّ غالب هلسا
حتى روايته الأخيرة (الروائيون) التي تستهل :

« شعر مصطفى بوطاة الصمت ... يصغى
للصمت المسكون بملذات وأشواق خمسة
آلاف سجن سياسي .. » (الروائيون - ص ٣) .

وكانما السجن هو الرّد الذي يكاد يكون جتيميا
على العمل السياسي الثوري ، فما أنلس ما نجد في هذا
العالم النصي مشاهد الفرخ والأمل والاستشراف البهيج
للاتنصّار . ليس في هذا استشراف مسبق لعقاييل
المعتنئين الآخرين من حقبة الأمل والأفانق المفتوحة لم
الانكسار والهزيمة ؟

وتتخيل العمل الروائي كله عند غالب مشاهد
العمل السياسي والثوري ، وتخليلات للأوضاع السياسية
والعرقية لا في البلاد العربية فتخسب بل على الصعيد
العالمي . وهو يورد هذه التفسيرات في حوارات يتراوح
توفيقيته في إيهامنا بأنها مقنعة ، كأنه لا يهشم حقا بأن
يسبك عناصر الإيهام فيها ، أو كأن الروائي يقبل تنوعها
عن جسد النص — هل هو نقوء حقا ؟

الوجه البارز الثاني من وجوه العالم الروائي لغالب
هلسا ، كما لا يخفى ، هو هذا الهم — بل هذا الهوس
بالشبق ، أو بالإيروماتية .

أزعم أن الشبق عند غالب ليس بهيجا أو فرحا ، بل
ليس محققا ، لا على سبيل الاستثناء من القاعدة .

أما القاعدة فهي في تصويري ما يمكن أن
أسميه « ضد- الشبق Antierotism » ، وهو هنا

هذا بالضبط ما يحدث في العمل الروائي كله
لغالب هلسا ، وليس فقط ما يحدث في هذه الرواية
بالذات .

إن « تعذيب الذات » هنا رّد على التعذيب الذي
توقعه أجهزة القمع على غالب الروائي وغالب المروى في
وقت معا .

وفي هذا العالم — كما نعرف — تختلط أمشاج
المساجين — كلهم مظالم وكلهم يزكون على التعذيب
بالتعذيب : السياسيون الذين يصمدون في السجن ثم
تتشقق في أرواحهم صدور الانهيار في الخارج ،
والجنائيون أو مجرمو القانون العاذي الذين يشتصبون
ضحاياهم في السجن اغتصابا جنسيا أو معنويا . وكانما
هؤلاء الضحايا أنفسهم مشاركون بدورهم في عمل
الاغتصاب ، متواطئون مع غاصبيهم ، وكانما القرصة
تدبر بل تستدعي عملية الاغتصاب :

« نظرة الصبي كانت نافذة ، وقحة ،
ضاحكة ، ولكن شيئا ما ، دنيا ، فيه استغاثة
، نفذ منها إلى غالب .. فتنة غريبة تلبس
الوجه ، شيء ما في اتحاء الرأس والمعين
المسبلتين .. ثم تلك الحركة السريعة برأيه إلى
الوراء يرد خصلة من شجره الكستنائي ..
الصبي يفوج جنسا وجنفا (ثلاثة وجوه
لبغداد - ص ١٨ و ١٩) .

فهذا الصبي السجين المشبه الذي لعله ينقل إلى
سجانيه أخبار زملائه وقرنائه المسجونين ، ضحية بلا شك
لكنه يردّ على القهر بما عنده من أسلحة : الجنس
والخيانة والتواطؤ مع جلاديه .

وفي مشهد مروّع ومقزز يكاد يشقى على
« الجرويسك » إذ يتعت النص عملية اغتصاب جنسي
في داخل سجن الترحيلات :

« كانت عيناه مسبلتين وقد بدا أنفه وشفتاه
رقيقتين ، مشحونتين بحزن أنشوى ،

كل شيء ويموت .. (ثلاثة وجوه لبغداد -
ص ١٢٥) .

« لم يكن لما يدور بينهما علاقة بالجنس »
(ثلاثة وجوه لبغداد - ص ٦٩) .

ليس في مشاهد الإيروطيقية - وحتى التلمظ
الشبقي أو الابتزال الجنسي - علاقة بالجنس مباشرة ،
بل العلاقة هنا دائما بشيء آخر : المشاهد الشبكية تهدف
إلى بحث أو تساؤل ، أو تقرير ، أو شوق لا جسدي في
أصفي الأحوال .

أشرت إلى العلاقة القوية بين القهر والجنس في
سياق تيمة الحبس ، وهي علاقة تتصاعد إلى ذروتها
بارتباط الجنس بالاغتصاب ، وارتباط العدوان والامتهان
القسمي بالجنس ، الجنس هنا مقترن بالتعذيب أو
التهديد أو الابتزاز ، وبالوحشية على كل الأحوال . تيمة
الزجاجة المهشمة العنق التي تدفع في مؤخرات الرجال
لإذلالهم وحملهم على الاعتراف ، تيمة متكررة ،
« ومع النساء يستعملون زجاجات غير مهشمة حتى
يسهل عليهم ممارسة الجنس معهم » (ثلاثة وجوه لبغداد
- ص ١٦٠) .

وحى في مشهد الحفلة :

« هل يضمونها الآن في إحدى تلك
الحجرات ، ويضعون عصاية على عينيها ،
وكمامة على فمها ؟ أهي ملقاة عارية على
السير مفرجة الساقين بالقوة والختفلون من
الرجال واحدا إثر الآخر... ؟ ثم سيفكون
العصاية والكمامة ويضعونها بين يديه :
تفضل أستاذ حبيبك .. زوجتك » (ثلاثة
وجوه لبغداد - ص ٤٩) .

ومن الخصائص التي تميز الفعل الجنسي عند
غالب البنائة ، والحماقة ، والمعاناة . والشواهد على

يستخدم المشهد والخطاب الإيروطيقى لكي يدحض
الإيروطيقية ، لكي يصل بها إلى ضدها : الخذلان ،
والقتل ، والمقووط .

كأن في هذا المسعى ما يتساقط ويتراسل مع
المشهد السياسي نفسه : من الأمل إلى الجبوت ، من
التوهُج والتشوق إلى القتامة وما يشارف اليأس وإن كان
لا يتردى تماما في هوته .

ويكفي هنا أن ننظر بسرعة إلى آخر ما نشره غالب :
المشهد الأخير في (الروائيون) - وهو مشهد متيء
ومتنبئ معا - بعد حوار قصير متشنج ، تعرف فيه مدى
ابتذال زينب وامتهانها لنفسها لأنها تعترف بهذا
الابتذال ، بأنها متاحة ومذلّة باختيارها أو برغمها :
« فوجيء لإهباب أنه استعاد رجولته - قالت زينب وهي
تنهض من تحته : أنا سعيدة جدا » أما لإهباب - أليس
قناعا آخر للغالب ؟ - فقد وضع حبتى سينايذ في فمه
وشرب كأس البراندي حتى آخره . « عندما عادت زينب
من الحمام أدركت من النظرة الأولى أنه ميت »
(الروائيون - ص ٣٩١) .

لم يكن موت لإهباب هنا هو ذلك الموت المقترن
بذروة العشق أو غاية الشبق ، الموت الذي يكاد يكون
صوفيا ، بل هو موت اليأس ، كأنه نفث يديه من اللعبة
بعد أن شرب كأس حياته - كما عرفها - « حتى
الآخر » .

« في تلك النشوة كانت عريضة جنسية وقحة
تجلى » (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ٨٤) .
« اللقاء الجسدي لا يوحد بين اثنين ولكنه
يفصلهما ، إذ يصبح كل منهما باحثا
ومستجديا لمتعة الخاصة يرى في الآخر مجرد
وسيلة » (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ٦٩) .

« أحسست ... بجسدها يتدفع بقوة نحوي
وهي تطلق همهمات مختلفة ثم يرتخي فيها

العمليات الأولية التي تحول المواد إلى وظائف. هنا ، في المطبخ تتعلم صنع الأشياء. تحطم القشرة الصلبة لعالم أصم » (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ١٤٢) .

هنا يرتفع الروائي بالمطبخ إلى مصاف فلسفية ميتافيزيقية تقريبا : العمليات الأولية ، تحويل المادة إلى وظيفة ، وتحطيم القشرة الصلبة للثقافة إلى « جوهر » العالم !

ولكنه يعود ، هذا الراوي المروي ، ليقول :

« قلت لها : مشتاق لك جدا جدا . ولم أكن صادقا ، فشوقني إلى الطعام كان أكبر.... كنت أكل بشهية هائلة ولكني لا أحس بالأكل طعما .. » (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ١٧٧) .

هذه تأويلات لها ما يساندها في النص ، وقد نتاح لهذا النص تأويلات أخرى ، إن كان لابد من التأويل لتعميق تذوق العمل الروائي وإدراكه معا .

لكني أظن أنه مما يفرض نفسه على القارئ فرضا ذلك الوجه الثالث لعمل غالب الروائي وهو ما أسميه لبس الهوية ، والحيرة ، والاختلاط ، وهي التي تنتهي ، كما رأينا في نهاية (الروائيون) ، باختيار الموت .

ومع أن هذا الوضع الروائي الذي يترتب - كما هو واضح - عن الوضع السياسي الاجتماعي الثقافي العام في الوطن العربي ، فإني لا أخطئ قط عندما أفرق بين ذلك الوضع كله ، وبين غالب هلسا المواطن الإنسان الرجل الذي لم يتردد يوما في الانخراط ، بقوة ، طيلة حياته ، وأيا كانت اختياراته الإيديولوجية ، في معترك العمل الثوري الإيجابي النشط والذي كان مثالا ، أثناء اجتياح القوات الإسرائيلية لبيروت ، إذ كان شعلة متقدة

ذلك ، على طول عمله الروائي ، أكثر من أن تحصى (انظر مثالا في « ثلاثة وجوه لبغداد » - صفحة ١٥٠)

ومن أوضح الفقرات على « ضد - الشبقية » ذلك المشهد في صفحة ١٨٤ من (ثلاثة وجوه لبغداد) :

« أحاول إبعادها عني ولكن تشبثها بي يزيد . أحسست بها تطوقني بيدين يستحيل الفكك منهما . . . وتتدفع في العناق الذي بدأ يتخذ طابعا عنيقا وقد أصبح ذراعها كطوقين من الفولاذ المرن وتقول بهمس مليء بالعنف : اسكت اسكت اسكت » .

ولعل من تفريعات الحسية في هذا النص يحكوه على صنوف الطعام وهمة المقيم بالأكل ومشكلاته وهيئاته ، وما زلت أزعج أن هذا الحكوف هو المقابل لعزوف مكبوت مدفوع به إلى الاستخفاء تحت قناع الإقبال والحفاوة بالطعم والمأكول : « أصبح اختيار الطعام معضلة حقيقية » (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ٥٠) .

ومع أن هذه العبارة جاءت في معرض سرد لحكاية أو مشهد من حكاية ، فلعلها في ظني تنسحب على معضلة الأكل في العمل الروائي كله ، أي معضلة التشقيق في هذه الحسية العامة التي تندرج تحتها الإيروطيقية ، تشقيق الطعام والتلمظ به منسجرا عن وضع ثنائي ازدواجي Ambivalent بين القبول والإنكار في وقت معا ، بين الحكوف والعزوف ، في آن معا ، سواء في الجنس أو في الأكل وفي الشرب :

« كنت في البداية أتناول عشائى في مطعم بساحة التطبيقلي يقدم المشويات ، لحم الغنم المشوى ، كلالوى ، كبدة ، قلوب غنم .. » (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ١٧٢) .

« دخول حياة المطبخ هو النفاذ من سياق الثوابت الجاهزة إلى الخلوة التي تدور فيها

ولكن العبارة « ما هي أهمية الاسم ؟ »
رسخت في قلبه وأخذت تتوالد ؟ (ص
٦٦) .

المسألة عنده إذن أعمق وأهم بكثير من مجرد
الاسم ، فالوردة هي الوردة ، تحت أى اسم ، فماذا في
الاسم ؟ كما تقول جوليت (ليلي شيكسبير ، أم
سهام ؟) .
وفي موضع آخر :

« أحس غالب أن ليلي - اسمها حقا
وصدقا - قد عزمت أمرها ... فمن خلال
ذلك التناق ، والعري ، والاندفاع الجسدي ،
وبذلك الجسد الأفعمواني المرن ، المجدول
بصلابة إسفنجية ، غيّرت عن رفضها أن
تميش خيانتها دون اسم أو هوية . . . » (ص
٦٨) .

المناط هنا بالفعل هو تحديد الاسم أى تجنيد الهوية
فهل تحدت الهوية ، على إطلاقها ، في هذا العالم
النصّي ؟ وهل تحدت هوية ليلي ، واسمها ، حتى إذا
كان الراوى يقول لنا إن اسمها ليلي حقا وصدقا ؟ إنه
يعود للمرة بعد المرة لكي يخلط الأسماء والهويات :
شعرت باليأس من التوصل إلى رسالة أو خارطة لا
اعترض لى عليهما » (ص ١١٠) ، ولعله من
الصحيح أن مشاهد اختلاط المشاهد والمعارف والأسماء
والهويات المتكررة تحدث أساسا قبل مشهد الحفلة التي
في طريقه إليها « يهبط السلم إلى الدمار » ولكن
التخليط يستمر أساسا في سياق هذه الحفلة ، أى في
سياق الدمار .

أليس هنا مفصحا عن الدلالة التحتية أو المضمرّة
للنصّ الغالبى ؟

بل إنه يذهب إلى أبعد ، وفي نطاق حلمي أو
كابوسي تتوالى مشاهد إنكار الوجود نفسه ، وجود

ومتصلة من العمل والإقدام والشجاعة ، والاستهتار
الباسل بالأخطار .

سوف أرجع أساسا إلى (ثلاثة وجوه لبغداد)
لدغم ما أذهب إليه في الوضع الروائي الذي يقوم على
ما أسميه اللبس العميق في الهوية وفي المصير .

نحن هنا بإزاء شخصية نسائية - هي الشخصية
الرئيسية - تقوم بالدور الأساسى في الرواية ، بل تدور
الرواية حول محورها ، ولكننا حتى النهاية تقرّبا لا نعرف
من هي : أهي ليلي ، أم هي سهام ؟ بل الأهمّ هنا هو
أن الراوى غالب لا يعرف هويتها على الحقيقة ، إنها
تتخايل له مرة باسم ليلي ومرة باسم سهام . وليلى هذه
تأتى كثيرا في روايات غالب ، فكانها ابتعانت عصري
حديث لليلي الأخيلية الأخرى موضع العشق الأبدى في
التراث الشعري العربي ، وكأنها في الوقت نفسه نفى
لهذه الليلى القيسية العامرية ، إذ تتقلب هويتها تحت
اسم مرادف آخر وهوية مغايرة .

بل إن غالب ، الراوى المروى نفسه ، يخلط اسمه
على الناس ، وعلى « ليلاه - سهام » نفسها : فهو
أحيانا عباس ، أو عبّوسى ، ويكاد أن يخلط اسمه عليه
هو نفسه :

« ابتعد غالب عنه متعجلا وهو يقول لنفسه :
« يحمل لى كل هذه المواطف ولا يعرف
حتى اسمي » (ص ٤٨) .

« قال بصوت خاويل أن يجمله طبيعيا :
« إيه أخبار سهام ؟ »
« . . . قاطعته بحدّة : - لكن أنا سهام ! »
(ص ٦٣ و ٦٤) .

وليسست المسألة مجرد اختلاط أسماء ،
أو خطأ في البناء :

« قالت يطة : ولكن إيه أهمية الاسم ؟
قال غالب : الاسم هو كل شيء . . . »

مخامر ودائم بالبيئة الكونية أو الطبيعية ، ليست هذه - كالمعتاد - مجرد استعارة المشهد الخارجى ليدلّل أو « يرمز عن » الحالة النفسية للراوى أو لشخص الرواية ، بل هى أعمل وألصق بكثير ، تصل إلى ما يشبه التوحد بينهما ، وتبادل الفعالية بين أقنومين فى جوهر واحد .

إن دلالة مشاهد المدينة من الخارج - أى مدينة سواء كانت بغداد أو القاهرة أو عمان أو قرى الأردن - تتجاوز بكثير مجرد الديقور الذى يسند الدراما الداخلية ويؤطرها ، هذه المشاهد هنا موصوفة بحياد ودون نسق ، كما يبدو لأول وهلة ، وكأنها هى بخارج سياق السرد الروائى .

لكنها هى نفسها السياق ، والنسق ، والدراما الداخلية ، هى نفسها التى تحمل التعليق على المشاهد الداخلية ، أو على الأصح هى نفسها الرؤية الداخلية . ليس المشهدين قطبين متكاملين فقط ، بل إنهما متداخلمان ، متواصجان ، فكأنما المشهد الخارجى متورط فى غور الداخل ، وكأنما المشهد الداخلى مرئى بحياد ، فى ضوء هادئ مشاع ، ويتحول الجسم العضوى الفيزيقي إلى شئ غير جسدى ، كما يحدث العكس :

« أنا عازم على جعل العينين تنطقان ، وأن أصل إلى نتائج محددة » (ص ١٠٧) .

« يصبح للصوت لون ، ولملمس ، ورائحة ، لون ضباب وردى ، كثيف رجراج ، ضباب له ملمس جسد الطفل الطرى ، البلول ، ولباب الفاكهة الناضجة ، ورائحة الأرض المعشبة ، وليل أزرق فى الصيف ، قارورة عطر الليمون ... وهو فى داخله جنين ، يعوم فى ذلك الرحم » (ص ٦٧) .

وانظر ، أيضا ، مشهد وصف الخريف والصيف والشتاء فى بغداد ، فى صفحة ١٥٠ ، فليست هذه مشاهد مقحمة ، وأجنبية عن نصّ هذا العالم ، بل هى

ليلى - سهام ، واختفاء الآثار التى تركتها ، ووجود صديقته وزميله فى السكن ، أيوب الذى لا ينتهى به الأمر إلى الجنون فحسب ، بل كأنه ينتهى إلى العدم ذاته :

« لا وجود لليلى ؟ ... ما معنى هذا ؟ لا وجود لها » (ص ١٦٤) ، « هل وجدت سهام أصلا » (ص ١٦٥) ، « هذه ليست ليلى ... لم تكن سهام » (ص ١٧٢) .

فإذا كانت « ليلى - سهام » على رغم عزمها أن تبقى محددة الاسم والهوية ، تظل مختلطة ، بل إن وجودها نفسه يوضع موضع السؤال ، فإن شخصية أيوب تلقى مصيرا محزنا ومضحكا قليلا إذ ينقل إلى المصحفة العقلية فى مشهد أقرب إلى ميلودراما (عربة اسمها الرغبة) ويظهر فى مشهد كابوسى غرائبى بينما العاشقان على سريه ، ولا إمكانية هناك لأن تلحد ما إذا كان هذا المشهد ، حتى فى سياقه النصي ، واقعة أم كابوسا بحتا ، ولا مجال هنا بالطبع للإشارة إلى واقع خارجي ، غير نصي ، يروى عنه . فليس بين أدينا إلا هذا النصّ المحمّل بدلالاته عن الواقع ، ولكنه لا يروى عن الواقع ولا يحكمه ولا يطابقه مطابقة حديثة :

تبقى لى إشارات سريعة إلى بضع خصائص فى هذا العالم الروائى الخصيب بالدلالة ، والممتع فى الوقت ذاته .

وأولى هذه الخصائص فى تقديري هو ما يمكن أن أسميه اقتران المشهد الخارجى بالمشهد الداخلى .

فليست العين اللاقطة الذكية البيقطة نادرة فى الرواية العربية الآن ، ولكن هذه النظرة النافذة الحفيدة بالتفصيلات تفتقر ، عند غالب ، باهتزازات الداخل اقترانا حميما يكاد يكون عضويا . كما تفتقر بنح

(ليلي ؟ منذ أول رواية ؟ وفي « الضحك » أيضا) .

أو انظر صفحة ٤٩ هكذا عفو الاختيار من (الخماسين) :

« بدت المريئات .. ثقيلة ومنفصلة كأنها توقفت في مكانها فجأة ، حابسة النفس والحركة ، متأهة .. » .

أو انظر مشهد كباوس طوابير انتظار الخبز في صيف بغداد المحرق (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ٩٩) .
إن الوصف هنا - بمجرده - دراما كاملة .

وصحيح أن غالب الراوى - المروى لم يكن قط مشغولاً بالنظر إلى سماء ميتافيزيقية ما ، المشهد الخارجى - والداخلى معا - طبيعى ، فقط لا يشى - فى تقديرى - بأية دلالة ميتافيزيقية ، أو غيبية ، ولكنه لذلك لا يقل روحية وعمقا ، بحال . والمشهد الخارجى دائما عنده مرتبط بالمدينة أو بالقرية - ودخل فى غور النفس - لكنه ليس رمزا أو شفرة عن أشواق صوفية أو علوية مفارقة لهذا العالم ، ليست فى الشمس والقمر والنجوم والسحب ، مثلا ، دلالات دينية ، ظلال المعانى الإلهية منفية عن هذا العالم .

*

من الخصائص التى تميز الفن الروائى عند غالب ما يصح أن أسميه الواقعية الجديدة - التى تنقض وتتناقض « الواقعية » التقليدية المطروقة الآن حتى جد الابتذال أحيانا

وواضح أن البناء الروائى عنده لا ينعج منهج طرح العقدة وفكها ، ولا منهج التحليل والتعليل التسويضى (ولا أقول العقلانى) ولا منهج التوازن التقليدى - كما أسلفت - بين مقومات العمل الروائى .

واقعية تهزم الواقعية التقليدية بقدر من الحرية - والانتقال أحيانا كثيرة - « صفاء (الرؤية) بجمل المريئات

تقع فى صميمه ، إذ تنتهى الفقرة الطويلة الممتعة بأن الخريف « ألقى المناطق الحليدة ، وألقى كرم المقائل وشرفه » . ألا يبدو لأول وهلة أن الكلام عن كرم المقائل وشرفه لا صلة له بوصف الخريف والصيف والشتاء ، هل هو مجرد نزال مع الجو وتقليباته ؟ أنصرو الإجابة واضحة .

وقيل نهاية (ثلاثة وجوه لبغداد) بقليل :

« كان كل شيء هادئا . الأشجار تفرق فى صمت قديم ، والتخيل ساكن لا تتحرك ورقة واحدة من أوراقه . والصمت . فقد انتهت جميع الأصوات . تأملت السماء . كانت رمادية - زرقاء . وفى الشرق كانت بيضاء ، لامعة ، فيها لمسات حمراء شفاقة رقيقة . كان هذا الجزء من السماء يقع لامعا ، ناعما ، ساكنا بانتظار طلوع الشمس » (ص ١٩٨) .

فهل هذا مجرد إسقاط على سماء الشرق - كما كان يحدث بشكل فج على أيدي صغار من أسموا أنفسهم واقعيين ؟ أليس مجرد عدوية ونفاذ المشهد نافيا لأنه مجرد إسقاط فقط ؟ ولماذا أتى المشهد قبل النهاية ، قبل أن يهبط غالب السلم إلى الدمار ؟ فى نهاية تنبؤية أخرى قبل نهاية (البرواكيون) ؟ هذا مشهد سماء الروح ، أيضا .

ليست هذه الرؤية مقصورة على رواياته الأخيرة فقط ، بل إننا نجد فى أوائل روايته الأولى (الخماسين) أنه :

« دخل فى عالمه العصائى ، عالم التطير والفرع ، غبشة أول المساء تخط على المدينة كطيور سوداء مرشجة . من انحناءات الشارع حيث ترصنه ظلمة أشد كشافه كانت عبارات ليلي تنبثق » (ص ١٨) .

إن جسد الرواية - كجسد المرأة - « يستمد حياته وجماله وإغواءه من الجسد ككل .. » (ثلاثة وجوه لبغداد ص ١٠٨) ، لا من تفصيلات أجزائه . وأخيرا ، فإن من تناقضات هذه الواقعية الجديدة مع أسلافها الواقعيين القدامى أنها تتورط في الأسطوري ، فيما هو « أكبر من الحياة » كما يقال .

وعندى أن صورة المرأة عند غالب ليست فقط « واقعية » بكل تفصيلاتها الجسدانية والروحية ودقائق تكويناتها عضويا وشيقيا ومتجمعا ، بل هي تتجاوز ذلك إلى ما يقارب « الأنثى » عند بوج ، فهي امرأة « كلية » إن صنع هذا التعبير . إنها دائما قوية ، مستحوذة ، مهيمنة ، شامخة ، ومهما كان اسمها ليلى ، سهام ، سلطانة ، منال ، نفيسة ، فهي نموذج علوي Arch-type :

- « جسدها الخجول بإرادة قوية متمكنة »
(ثلاثة وجوه لبغداد ص ٦٩) .

- « بدا في الوجه لغة من ذلك التحفظ الأنثوي الذي يسيطر على جسد مهذب بالانفلات والتبعثر . وفي الجسد المنساب تحت القميص بدا الجسد الأنثوي بكل عطائه وخصبه . وكانت نعومة خضيرة تحيطها كالهالة . كنت أصرخ « أحبك » (ثلاثة وجوه لبغداد ص ١٦٢) .

« كانت تجلس معتلة ، محتشمة . وكان احتشامها يعني تلك السيطرة المرنة ، الوافقة ، على هذا التيار الدافق من الأنوثة الوافرة ، انضباط ذلك الشق الفاصل بين الشديدين الصليبين ، من تلك اللعنة الباهرة لغضبها المستديرين القويين » (الخماسين - ص ٤٨) .

- « ظهرت مرة ثانية : شامخة أسطورية ، شعزها الأسود ينساب على كتفيها ،

والحسومات (والانفعالات أيضا) شديدة الوضوح والتحديد » (ص ١٨٩) ، بتصرف من عدنى ، من « ثلاثة وجوه لبغداد » ؛ وهو ما يسمى أحيانا بالواقعية المفرطة أو سرف الواقعية Hyper-Realism ، ولكنها واقعية تشيح ساحتها أيضا للحلم ، لا باعتباره شيئا منفصلا يحدث في النوم أو في اليقظة ، بل داخل في نسج الواقع مضفورا فيه ومقروما منه ، وسواء كان تهويمات سانحة أو كوايس جراحة أو رؤى سيريالية صراحا كما نجد في مشهد غرابي طويل يأتي (أيضا) قبل نهاية (ثلاثة وجوه لبغداد) حيث تأتي التفصيلات المخارقة للمألوف والكابوسية تقريبا في ضوء شديد التحديد والوضوح ، ودون أية كلمة مشحونة بأية طاقة انفعالية ، مما يوئشك أن يقترب من تقنيات الرواية الجديدة التشيعية ، تقنيات « النظرة » (صفحات ١٩٦ و ١٩٧ و ١٩٨) .

لكن هذه الواقعية إذن لا تردد في استخدام تقنيات كان قد ارتادها دوس باسوس في عشرينيات القرن في رواياته المعروفة ومنها : (ثلاثية أمريكا) ، و (منتصف القرن) . أعني تقنيات التسجيل والتوثيق والتقارير الصحفية أو الإخبارية ، وهو ما استغله غالب ، بإسراف ربما ، في روايته (الضحك) مثلا ، وما اشتغل عليه كثيرا رواي مرموق مثل صنع الله إبراهيم .

هذه واقعية - عند غالب - تأخذ من تقنيات الميلودرامية بطرف ، وقد كان هاجس الميلودراما ، وجاذبيتها في آن معا ، من مفهوم غالب الروائي ، وقد أفصح عنها إقصاها في داخل نسج عمله الروائي ، كما كان يفصح باستمرار عن هموم تفكيره الإيديولوجي والسياسي وتحليلاته وتعليقاته لتطورات الأحداث على الساحة العالمية ، وخاصة في مجال العمل الشيوعي داخلها كان أم دوليا .

لكن التوثيق ، والميلودراما ، لم تكن عنده إلا أجزاء من نسج حي :

« استقبلتني بلجيا بوجه عرقان، أنف منتفخ
بالإجهاد والغضب المبكوت، وجسد مبلل
(بلجيا وكل نساء العائلة لا يخطرون في
خيالي إلا مبللات) » .

وهل دلالة البلل والماء الشبقية الجنسية عند فرويد
وعند غيره وفي الأساطير البدائية بالأمر الخافي ؟

« وشعر منكوش، ونحرها عار حتى أعلى
الثديين (اللحم المبدول، اللين العرقان،
المقرز، لحم الحمار) قبلتني بشفتين جافتين
على خدي ... » .

هذا هو الوجه العكسي للشبق - اللاشبق، لكنه
وجه لصيق وملام كالحواذ المعصاي .

إشارات سريعة أريد أن أنهى بها هذه الدراسة
الوجيزة :

منها أولاً عقيدة النصّ الشعبية : إيمانه المطلق
بعامة الناس، أي بغير المثقفين . الإيمان الذي يتبدى
في شخصياته النسائية المتكررة التي « ترتفع » من
صفوف الغمر الجهل إلى مصاف المثقفات الماركسيات
اللاتي يقرأن الأدبيات الشيوعية وغيرها ويصلن إلى
مستويات ثقافية تكاد لا تصدق (ما أهمية الإيهام المقنع
التقليدي في هذا السياق ؟)، ومنها ثانياً أنه اتخذ قراراً
(ليس في الرواية فقط) بأنه :

« سيعيش بين هؤلاء الناس، العمال
المصريين والعراقيين الذين هم زجنال
حقيقيون . وعندما غشيهم رعب القرار، قال
لنفسه « لبعض الوقت، على الأقل » وسوف
يبتعد عن المثقفين ابتعاده عن الوباء ... » .

« ونشكلت الصورة ببطء في ذهنه : العمل
اليدي - لم يحلده بل أخذ يحسه منذ تلك
اللحظة في ذراعيه وكتفه (هل في ذلك ما

صدرها معتمد، حركاتها وثقة »
(الضحك - ص ٨٤) .

« من خلال قميص النوم استطعت أن
أرى العنق الشامخ، والنحر الصقيل الناعم...
وعندما وقفت لتجفف وجهها تكرر الثديان،
وانحسر البطن، وبدا الجسد متماسكا، قويا،
فيه رشاقة من ستكون خطواتها التالية راقصة »
(سلطنة - ص ٢١٨) .

« .. بشرتها لدنة، ورطبة، تتسرب منها
شهوة .. لا أدري كيف، ولكن هذه المسام
المفتوحة تفيض بعصارة أثوية، شبقية، غير
مرئية » (سلطنة - ص ٢٩٣) .

« كان وجهك ... ذلك الشحوب،
ولمة العينين الضارعتين، المعلقتين بوجهي
... مبهظا بتلك الشهوة المحضة التي لا
تعرف الحدود أو القيود . صريحة، خالصة،
لا يعوقها شيء ... بحث في كل النساء
عدك، للنساء وهم كنّ، وأنت، أنت
الحقيقة التي لا تتكرر، الباقية » (سلطنة -
ص ٤٦٤) .

وواقع الأمر أنها حقا باقية، ولكنها تتكرر باستمرار
في بحثه عنها، في « كل النساء » هذه هي المرأة
الأسطورة الواحدة المتكررة معاً. النموذج الأولي الرئيسي
الذي يلهم النساء جميعاً ويخضعهن لسلطوته، والرجال
أيضاً .

ولا يتردد غالب، في أكثر من موضع، في أن
يشير إلى أن هذا النموذج كأنه حرم لا ينال، هذه المرأة
الأسطورة متينة، وليست متاحة ولا مهذولة، لأن الشبق
عنده دائماً ملتبس بين التحريم والابتلال، لأنه شبق
كما قلت « ضد الشبق » . انظر مثلاً وليس حصراً،
صفحة ٣٤٧ من (سلطنة) :

المباشر من الكاتب - الراوى ، إذ يضع نفسه بين النص وقارئه ، يوجه الخطاب مباشرة إلى القارئ ، كأنما يوقظه ويحميه من الانسياق وراء عاطفية متسائلة ما ، مثال ذلك أن يقول النص الراوى :

« هل أنا بحاجة إلى رواية تلك المعركة التى دارت بين أيوب ورجال الشرطة » .

وذلك فى محاولة لنفى ونقض الإيحاءات العاطفية لمشهد مائل مؤثر ومؤس إلى حد الميلودراما فى مسرحية تنسى وليامز الشهيرة (عربة اسمها الرغبة) .

ومن هذه التقنيات سخرية الكاتب الراوى بالذات ، ومن التقرير ، أو الغنائية التى سبق له أن وضعها ، بكل جدية :

« قبل أن يجلس فكر : هل يجلس ملتصقا بها ، مثلما كان فى الداخل ؟ هذا ذلك خارج سياق الموقف ، لا ينسجم مع الغاية والشعر ، ولقاء عاشقين فى ضوء القمر ؟؟ ..

وهكذا إلى آخر الفسفرة فى ص ٦٢ من (ثلاثة وجوه لبغداد) .

*

هنا كاتب كبير بأكثر من مقياس ، وفى تقديرى بل فى يقينى إن عالمه الروائى سيظل غنيا ، ممتعا ، قابلا لأكثر من تأويل ، ومتجددا ، لأن خصبه الروحى كبير .

يذكر بتولستوى الجزمجى الهاوى ؟ لكن « العقيدة - الحلم » هنا ليست هوية (الحجرة الصغيرة التى سوف يسكنها فى هذا الحى الشعبى . وتبته للنحلة أنه عاش ذلك فى حى معروف ، فى القاهرة ، ولكن الصورة استمرت فى التشكل ، مستعيرة معطياتها من تلك الحجرة فى حى معروف . سوف يكتب . هناك مائدة تصلح للطعام والكتابة » (ثلاثة وجوه لبغداد ص ١٤) .

ومنها مقدرة هذا النص على استدراج مستويات اللغة فى نسجهم ، فليست الحوارات باللهجة المصرية ، والعراقية ، والشامية شواهد على مهارة لغوية لا تكاد تتعثر إلا فى الأندر الأقل ، فقط ، بل إن هناك مستوى آخر من التعددية اللغوية التى لا انفصال لها ، بدهاء ، عن تعددية الرؤية والدلالة ، هو التراوح المحسوب - عفوا أو عمدا سواء - بين لغة الشعر الرقيقة الناعمة ؛ ولغة التقرير البارد العقلانى أو حتى التسويفى المباشر ، بين لغة العشق و « هليانه » كما يقول ، ولغة النظرة التشيعية التى تشتيك وتغورط بخلجات النفس الجوانية .

من خصائص هذا الفن الروائى الغنى صحوه الدائم بإزاء السقوط فى هوة الميوعة العاطفية ، يقظته وتنبهه لأخطار هذا التردى الذى يمكن أن يودى بالنص إلى التهلهل أو الترهل ، يورده موارد التهلكة . وهو يعالج احتدام النص بعدة تقنيات منها تقنية التفرغ ، التدخل

المبدع، بجهد مزدوج، عن تعدد الذوات، ذات المبدع وذات الناقد، بتعدد الاهتمامات وتنوعها. وحين يجمع، بتجانس فذ ومقلق، بين الحس والعقل، بين غموض الرؤيا وصرامة التحليل.

١ ولاشك أن تجاوزاً كهذا سيضعف من بؤرة الاحتراق في الذات المبدعة، ويغذى فيها عوامل التفجر الضاري. وربما كان سبباً في عدد من الشروخ في تلك الذات. إنه، بكلمة أخرى، عدوان على تجانسها الملتهب، وانتهاك لوحدها المكثفة الحصينة، يؤدي، أحياناً، إلى انشطار نشاطها أو خلخلة كفافها اللاذعة.

وإذا كان رينيه ويليك قد تساءل، في معرض حديثه عن الشاعر ناقداً، عن جدوى تحول الشاعر إلى النقد، فلنا أن نحور، قليلاً، في عبارته ليسهل انطباقها على الروائي حين يتخذ موقف الناقد. أشار ويليك إلى ذاتي، وجوته، وكوليريج، هؤلاء الشعراء الذين جربوا تلك الفعلية الشائكة: الإبداع والنقد معاً، واعتبرهم «أمثلة باهرة عن الشعراء النقاد في التاريخ»^(١). وقال إنهم لم يهتمزوا بفعل:

«الصراعات الداخلية بين الغريزة والعقل،

بل كانوا شعراء تارة ونقاداً تارة أخرى»^(٢).

ونحن نحين نجرد هذه العبارة من ظرفها الثقافي وأمرجيماتها الخاصة، ونقترب بها من غالب هلسا، فإن سؤالنا يبدو مشروعاً وضرورياً إلى حد بعيد:

— هل كان غالب هلسا، في ماكتب من رواية ونقد، بمنأى عن صراع الغريزة والعقل هذا؟

— هل ضمن له نتاجه الأدبي المتنوع هناة روحية، ورثوة ثقافية، يبعث، في جسده وروحه، النبضة والرضا، والتجانس؟

المبدع والرتة المضافة :

قبل الدخول إلى الجهد النقدي لغالب هلسا، لابد لنا من تفحص النوافع التي تقود مبدعاً ما من تلك

الروائي ناقداً

دراسة في : نقد غالب هلسا

على جعفر الحلاق

(العراق)

وحدة الذات أم انشطارها؟

لا يكتفى المبدع، غالباً، بإيجاز نصوبه الفريدة، أو التغيي بتمتها وانغلاقها البهيجين؛ فهو ليس كائناً من لغة فقط : يستغفر جنونها الصافي، ويحرضها على العصيان الجميل. إن له صلة عميقة بما يلامس حقل نشاطه من ينابيع مجاورة، كالنقد مثلاً.

وصلته بهذا الحقل لا تقتصر على تغذية النقد وإشعال فضوله الدائم. ولا تكتفى، فقط، في منجزه الإبداعي الذي يغري النقد بالعمل ويدفعه إلى الفاعلية.

إن الصلة التي يحاول هذا البحث جلاءها، هنا، هي من نطأ آخر تماماً؛ لانقف عند نقطة الجوار التقليدية التي تقع بين الناقد والمبدع: تلك البقعة المشتركة التي يشكلها نشاطهما الإبداعي والنقدي حين يكون في أكثر مستوياته توتراً وخصباً. إنها تجاوز ذلك كله إلى تلك الظاهرة الاستثنائية التي تسكن المبدع الواحد: حين يختزل طرفي الجدال الإبداعي والنقدي إلى طرف واحد يتفحصه ويحل فيه. أعني حين يستعيز

إن حوار هاتين الملكتين: النقد والإبداع، لا يكون حواراً بهيجاً باستمرار. بل يكون، في الغالب، اشتباكاً مقفلاً، يمتد على التوتر والعناء الشديدين، لأن انتقال المبدع بين أرض كتابية وأخرى لا يتم يسر واسترخاء، بل يظل تجربة حافلة بمشقة من نوع خاص.

وربما كان مبعث هذا العناء أن انتقال المبدع يتم بين أرضين تفتقران إلى التجانس والتناغم الضروريين. إنه تخليق في فضاءين مختلفين دائماً ومتنافرين في أحيان كثيرة، والمبدع لا يتنقل بينهما انتقالاً متمرراً دون أن يغير عدة عمله وبذبات مزاجه بطريقة فعالة. إن آليات الإبداع لا يمكن أن تكون، بالطريقة ذاتها، آليات للنظر النقدي. كما أن المزاج الإبداعي الفوار لا يعين على الجدل في التحليل والتقصي.

في جمعه بين حقلين متباينين، في ذاته الواحدة، يواجه المبدع إحساساً عالياً بالتشتت الداخلي، وتصدعاً في مرآة الذات يحرمها تجانسها الأول، ويعبر، في الغالب، ماءها العميم المتناغم.

ومن وجوه هذا التمزق أن الإبداع، بالنسبة للمبدع، يظل ذا حظوة طاغية. ويظل المبدع، مهما كان عمق نشاطه النقدي، حريصاً على صفته الإبداعية: يضمها في اعتباره الأول، ويهد فيها إرضاء لذات متأججة، ونزوعاً نرجسياً طاغياً.

كما يتجسد هذا التشتت في انحيازه إلى صفته الأثيرية تلك في نوع من المحاباة المطفولية لإبداعه. وقد يكون الدافع إلى هذه المحاباة افتقاده الحالة ذاتها من الارتواء والإحساس بالتوازن اللذين تتركهما، لديه، تجربته الإبداعية. وقد تتمثل، أيضاً، في إنزال الممارسة النقدية منزلة أدنى، بالتقياس إلى نشاطه الإبداعي الذي يظل هو التجربة الأساس التي تختزل رؤيا المبدع، وتلم شتاته الروحي والفكري وتعتبر عنه بإثارة مدهشة.

يشعر المبدع، أحياناً، بنوع من الحساسية الخاصة لئلا جهده الآخر، حساسية قد تصل لمستوى الغيرة

البقعة العالية: حيث الرؤيا، والهاجس، والغريزة القولية لينغمس في حقل آخر هو حقل المعايير النقدية لجهده الآخرين. تلك المعايير التي لا يتم إنجازه، قطعاً، إلا بعدة خاصة: وعى الاستجابة وتنظيمها والتعبير عنها تعبيراً يتعد فيه المبدع/ الناقد منهجاً وأداء عما يربطه، إلا بأقل وشيجة ممكنة، بهاجسه الإبداعي الأول؛ مزاجه الحر وافتتانه بالغة.

ولا أظن أن المبدع يستطيع ملامسة هذه المهمة النقدية إلا إذا كان قادراً على أن يعيش، أثناء ممارسته الجديدة، نوعاً من النسيان الجميل لجزء أساسي من عاداته الألفية: أن يترك بينه وبين مادة عمله فسحة ضرورية تشيح له أن يتأمل تلك المادة المدروسة تأملاً موضوعياً، وتحوّل بينه وبين الغرق فيها.

ولكي يحقق المبدع مسعىً نقدياً متميزاً لابد أن تكون عوامل التفاعل مع النص المنقود أشد حضوراً من عناصر الانفعال به. أي أن على المبدع أن يكف عن النظر إلى النص المدروس باعتباره تجربة انفعالية فحسب؛ تغذى فيه محفزات الوجدان والغريزة، بل عليه أن يرتفع، بتعامله مع النص، إلى أن يكون نشاطاً تحليلياً ذا أفق ذهني رحب، ويرتبط بشبكة منهجية رصينة.

إن اتجاه المبدع إلى ممارسة نمط كتابي آخر ليس إنعاشاً مجرداً للذات، أو تحريكاً لمروحة إضافية في هواء الكتابة. بل هو، في حقيقته، استجابة لدوافع معرفية وإبداعية ملحة. إنه تعبير عن فاقض الحيوية الروحية والثقافية التي قد لا تجد، في العمل الإبداعي، تجسدها الكامل دائماً.

حين يكون المبدع مسكوناً، كغالب هلسا، بهيوم معرفية وإنسانية مضمة، فإن معرفة الإبداع تبدو عاجزة، أحياناً، عن تخفيف ما في بشر الروح من رعد وحنين وجيشان؛ لذلك لا يجد المبدع ملاذاً إلا في لجوئه إلى كتابة أخرى رقة ورقية مضافة يسرّب عن طريقها جزءاً من توتر نفسه المحتشدة بالعذاب والمعنى.

من الطبيعي أن يرتبط المبدع بتجربته. ولا يمثل ذلك مفارقة أو كسراً لقاعدة عامة. غير أن الارتباط لا يعني الانغماس بحجم التجربة الشخصية، أو الوقوع تحت تأثيرها الأسر. لابد من وجود مسافة نفسية ومعرفية بين المبدع وإنجازاته، أعنى بينه وبين ذلك الأفق الكتابي الذي يقيم فيه، ويتحرك ضمن مناخاته الشخصية الدافقة.

إن المنزلق الممكن والكامن دائماً في طريق المبدع/ الناقد هو أن يكون مرجعاً لذاته. أى أن يجعل من نفسه وتجلياتها الجمالية معياراً يحتكم إليه، ويضبط على بوصلته ذبذبات حركته ومسار اجتهاداته وهو يتفحص إنجازات الآخرين.

— هل كان غالب هلساً؛ في ما كتب من نقد، يصدر عن نزوع ذاتي محض؟

— هل كان له، في أنشطته النقدية المتعددة، مرجعيات معرفية ونقدية تتخطى خبرته الإبداعية وتمتدح بأفق النقد غرباً وعالمياً؟

— هل كانت أعمال غالب هلساً نقدياً تشير إلى منهج نقدي خاص، أو ملامح شخصية نقدية مترابطة؟

ضجيج الروافد :

لا يتردد غالب هلساً في البوح بمصادره ومرجعياته التي تغذي أفقه النقدي، وتحدد لنا، في غمرة الأعمال التي يتناولها، مساراته الجمالية والفكرية. ليس هناك من مشقة تعترض طريق الباحث عن مصادر غالب هلساً. إنها لا تكمن، فقط، في ثنانيا تحليلاته، ولانلوح لنا من وراء النصوص وتلاحم اللغة فحسب؛ فالإشارة إليها تنائر، في كل مكان نصل إليه من جغرافيته النقدية، تدلنا على الطريق الذي يسلكه، والوجهة التي يقصده إليها. إن مصباحه النقدي لا يستمد ضوءه من نبع واحد.

المعذبة. إنها حالة شاقة دون شك؛ إن جهده هذا لم يفرض عليه من خارج النفس؛ لكنه، في اللحظة ذاتها، لا يحظى لديه بالقبول الذي يبعث على البهجة والرضا تماماً. الرفض والقبول، الاختيار والتردد، الحذر والمنطق؛ حالة من الشجار الداخلي المستمر والمزبر أيضاً، يتركز في الذات المبدعة، ويترك عليها آثاراً لا تمحى.

في الإبداع، يتجه المبدع إلى المستقبل، أو هكذا يحس على الأقل، فهو حين يبدع قصيدته أو روايته، يحس أنه يخطئ من أجل ذاكرة مقبلة وقراء محتملين؛ تخطيط للفوز بعمر إضافي يجاوز به زمنه البيولوجي، ويضمن له في المستقبل تأثيراً يظنه مؤكداً. أما كتابة النقد، بالنسبة له، فربما تمثل، على أهميتها، انجهاً إلى الماضي، أى إلى أعمال منجزة، وجهود هي من خصبة الماضي بحكم تحققها الفعلي. هذا من جهة، ومن جهة أخرى تظل هذه الكتابة غير الإبداعية، في تصوره، سطواً على زمن أثير لديه، هو زمن الثور الرائي، والغيلة المزدهرة.

الناقد والافتتان بالذات :

ومع ذلك، فإنني أميل إلى الاعتقاد بأن المبدع، وهو يتصدى للنقد ممارسة أو تنظيراً، لا يستعد ابتعاداً حاسماً عن خبرته الإبداعية الخاصة. حقاً إنه يستجبه إلى الاعتراف من منابع متعددة؛ لكن هناك، في الغالب، طابعاً شخصياً يفوح مما يكتب من نقد، يشير إلى نبع داخلي، هو منبعه الإبداعي. من جانب آخر فإن إقامة المبدع، بشكل دائم وحميم، عند تجربته الكتابية، تضعه أحياناً في إطار من الافتتان الذاتي بإنجازاته، واعتبارها، بوعي أو دون وعي، معياراً للحكم على ما ينجزه الآخرون، ومصدراً لاجتهادات تنظيرية وتأمل في الأدب ومغذياته المختلفة. إن هذا القرب، الجمالي والنفسى، من المنجز الذاتي قد يحزم المبدع/ الناقد من تلك المسافة الموضوعية، أو ذلك التماسك الوجداني والذهني الذي يميز الموقف النقدي ويطبعه بطابع الرصانة.

ويمكن القول إن التحليل النفسي بشكل رافداً آخر، في تجربة غالب هلسا النقدية، إنه كثيراً ما يحل، في دراساته، إلى مصطلحات فرويدية ثبت استخدامها في النشاط النقدي. وهو قد يلجأ إلى استخدامها على نطاق واسع عندما يستجيب النص لآليات هذا التحليل ومصطلحاته. لقد تم ذلك عندما أخضع مسيرة يوسف إدريس القصصية للتحليل على ضوء عقدة أوديب^(٨). وحدث، أيضاً، حين تحدث عن نرجسية الشكل الروائي وحلم اليقظة في رواية (البحث عن وليد مسعود) لجبرا إبراهيم جبرا^(٩). وكذلك عندما حاول الكشف عن هيمنة المكبوت الجنسي على بعض قصص محمد خضير^(١٠). من جانب آخر، قد يستخدم غالب هلسا المصطلح النفسي جزئياً حين يجد أن جزءاً من النص المدروس فقط يحتمل ذلك، كما حدث، مثلاً، بالنسبة لمعلقة امرئ القيس^(١١).

إن المتتبع لغالب هلسا سيكتشف أن لباشلار تأثيراً لاتخطئه العين على كتاباته النقدية. ولا غرابة في ذلك؛ إذ إن الذوق الفردي، الذي اعتبرناه إحدى الركائز الهامة في نقد هلسا، يعد من المكونات الأساسية للمنهج الظاهراتي الذي يتبعه جاستون باشلار في كتاباته. وهذا المنهج يجعل للذات «موضوعها الخاص، المستقل عن الواقع الخارجي»^(١٢). ويعلى من شأن الحس والرويا الداخلية.

لقد فتح باشلار، أمام غالب هلسا، طريقاً لم يكن في اليال سابقاً؛ المكان. إشارة صوب أفق جديد، يحفل بالدلالة، ويشكل عنصراً ثراء وإثارة في تسيج النص ومكوناته. مع أن هلسا لم يكن خالي الذهن تماماً من فكرة المكان. وخطبته في الأدب: «منذ فترة كانت تلح على مسألة (المكان) في الرواية والقصة العربية»^(١٣). غير أن المكان، لدى غالب هلسا، كان مغايراً للمكان الباشلاري:

ثمة حزمة من الضوء تتضافر، معاً، لتصنع حيويته الساطعة، ورواقه الضاحية.

إن أول ما يواجها، ونحن نتبع جهوده النقدية، أن الجانب الفكري يشكل أحد الثوابت في ممارسته النقد. إنه كثيراً ما يحتكم إلى تجليات وعي الكاتب، وافتتاح نصه الأدبي على الواقع ليسلط عليه طاقته وقوة تأثيره. وهو يشير، بمباراة باترة، إلى احتكامه إلى «المنهج الماركسي»^(١٤)، ذلك لأن الماركسية، بالنسبة له «علم، ومنهج أخلاق»^(١٥) ويتجلى احتكامه هذا في الكثير في مواقفه النقدية بما يكتب عنه من نصوص وظواهر أدبية أو اجتماعية أو فكرية.

كما أن مزاجه الشخصي يشكل مركزاً آخر ينفذ اجتهاداته النقدية ويصمق من فاعليتها. إنه يشير، باستمرار، إلى اعتماده على ذائقته الخاصة ناقداً وروائياً: «ما أنا إلا ناقد متذوق»^(١٦)، ويشير، مراراً إلى طريقتة في النقد، تلك الطريقة التي لا تستضيء بمنهج صارم في فحص النص واقتناص شرارته المؤثرة، بل تنبثق عن ذوق شخصي ومزاج فردي خاص. إن الذوق، في تجربة غالب هلسا النقدية، يحتل مرتبة أساسية، أما المنهج الذي يضيئ ذلك المزاج، ويهتديء من جموحه فيأتي في مرتبة أدنى: «إنني، في النقد عموماً أحكم إلى ذوقي، ثم أحاول بعد ذلك أن أجسد المبررات الموضوعية لتذوقي»^(١٧).

ومع أن غالب هلسا يعترف بما للذوق من سطوة عليه، إلا أنه يفسح، في الوقت ذاته، عن إحساس مقلق إزاء هذه السطوة. فهو، كما يبدو، لا يستسلم لها برضاً نهائياً. لذلك يلجأ، أحياناً، إلى التكتم على آثار ذوقه الشخصي وإخفاء ملامحه:

«أجد أن سيطرة التحليل الذهني للأعمال الأدبية التي أنفقد.. محاولة لإخفاء حقيقة أنني أحكم ذوقي وحسي حين أكتب النقد»^(١٨).

ضخمة^(١٧) بل هو نشاط إضافي، إنه، بمباراة أخرى «ناجح جانبي لنشاطه الخلاق»^(١٨). لذلك فإننا لا نسعي، هنا، إلى البرهنة على وجود عمارة ضخمة كهذه. إن البحث ميتجه، عوضاً عن ذلك، إلى استنطاق النصوص النقدية لغالب هلسا في محاولة للعثور على ملامح عامة لنشاطاته في مجال النقد. إن جهوده، خارج دائرة الإبداع الخفى، لاتتمثل في نشاط نقدي مترابط، بل تنوزع، وتختلف، وتتمايز إلى حد يثير الدهشة. ولا أظن أن تنوعاً بهذه السعة والفرارة يمكن أن يتيح لنا العثور على إطار رؤيوي أو جمالي واحد يحتضنها ويوحد بين ملامحها.

هل النقد، بالنسبة للمبدع، إفصاح عن هوس بالذات؟ أعنى هل يمثل النقد، بالنسبة له، قناة إضافية يسلكها، المبدع، لوضع آناه المبدعة تحت ضوء استثنائي؟ وهل النقد الذي يكتبه المبدعون يجسد، في دلالته النهائية، حالة الذات وهي تستقر الجمالي والنقدي معاً للإعلان عن نرجسيتها الفائضة؟

لا أبغى من طرح هذه الأسئلة الإحياء بالطريق الذي سيمسكه هذا البحث؛ فليس من مهتني، هنا، تقصّي البواعث النفسية التي تدفع بالمبدع، عامة، ودفعت بغالب هلسا بالتحديد إلى سلوك هذا المسلك الإضافي: النقد. لكن هذه الأسئلة تساعد، كما أظن، على تقريبنا من مناخ خاص كان يكتب فيه هلسا، مناخ لم تفتت فيه نبرة المبدع، بل كانت تفتت جمرتها هنا وهناك فتشيع في نقده الكثير من عطر الذات ودفعها الشخصي والإنساني.

لم يكن النقد، بالنسبة له، برهاناً على تفوق ذاتي، أو لهراً تحت ضوء النص. بل كان، على العكس من ذلك، لا يرى النقد إلا مفسراً للفن ومقيماً له وعوناً على تذوقه^(١٩). ولم يكن يري في التبدل حول الفن، على مر العصور، نشاطاً ذغنياً محضاً، بل ضراعاً كاد أن يكون «التجسيد والتعبير الأمثل عن الصراع الاجتماعي»^(٢٠)؛

«ما كنت أفهمه من مصطلح المكائبة قبل أن أقرأ هذا الكتاب .. هو المكان الأليف، ولكنني كنت أفسر تلك الألفة على أنها ملامح المدينة المألوفة، والتي تعرف تاريخها وحاضرها جيداً، مثل الشارع الذي ندمن الجلوس في مقاهيه، الأزقة الشعبية، البيت ذي الخصوصية الهندسية والزخرفية..»^(٢١).

وهكذا كان كتاب باشلار (جماليات المكان) مفتاحاً لفهم جديد لفكرة المكان يتخطى فكرة غالب هلسا عنه ويحل محلها فكرة تقوم على الحس «وتتصل بجوهر العمل الفني.. الصورة الفنية»^(٢٢).

لقد أثار هذا الكتاب المدهش افتتاحاً خاصاً لدى غالب هلسا بفكرة المكان دفعه، أولاً، إلى ترجمته إلى العربية، ثم الانتباه، ثانياً، إلى «فكرة المكان، كما يتصورها باشلار، وأثرها في الإبداع الروائي العربي»^(٢٣).

المبدع والعمارة النقدية:

كيف يفهم المبدع النقد؟

هل يمكن لنا أن نطالبه، وهو ينصرف إلى هذا الحقل الشائك، بعمارة نقدية ضخمة على حد تعبير إليوت؟ وهل يحق لنا أن نتوقع منه منهجاً نقدياً شديداً الترابط، يشد جهوده النقدية إلى بعضها البعض، ويلم شتاتها في شبكة واحدة؟

إن المبدع، حين يبرز عن حيويته في حقل إضافي كالنقد، لا يستسلم، تماماً، لحقله الجديد هذا، ولا يوغل بعيداً في أدغاله المعقدة، بل يظل دائم الالتفات إلى نقطة انطلاقه الأولى، عصباً على القطعية مع ينابيعه الأساسية.

يقول ت. س. إليوت، وهو من الأمثلة النادرة على تجاوز طائفتي التركيب والتحليل في إهاب عميق متجانس، إن نقده ليس «تصميمياً لعمارة نقدية،

النص، الواقع والجسد :

صار معروفاً، إلى حد كبير، أن الإبداع لا يتأسس، فقط، على معطى واقعي، بل ينشئ، في أحيان كثيرة، عن ذلك التجانس القلق بين عناصر لا يبدو مجاورها أمناً أو أكيداً: الحلم والواقع، الخبرة والذاكرة، الحنين والتوقع. وهذه العناصر، في تلاحمها بفعل الإبداع، لا تستسلم لوثام نهائي يجمع بينها. بل تظل، وهذا مبعث الحيوية فيها ربما، قلقة، متنافرة.

إن طاقة الخيال تلعب دوراً حاسماً في تنظيم عناصر النص وتنمية أجزائه، تخفف مما بين الذكرى والتجربة أو الحنين والتوقع من فجوة أو تضاد، وتمارس عملية صهر هائلة لخزين الذاكرة فتجعل جزءاً من نسج كلي. ورغم ذلك فإن عمل الذاكرة لا يستهان به في التشكيل الأدبي. إنها الإناء المحكم الإغلاق الذي يحتفظ بالذكريات طربة حارة. ولا شك في أن هذا السعي الضموم واللهفة لتذكرك ما منضطر في النهاية إلى فقدانه هو «أقوى منابع الفن» (٢٥)، كما يقول روزنتال.

كان غالب هلسا يسعى إلى تفحص هذا المستوى في ما قرأ من أعمال روائية أو شعرية. إنه دائم البحث عفا في النص من حيوية وبراء نابعين لامن مجرد الصياغة الفنية فقط، بل مما في تلك الأعمال من حياة ضابجة. لقد كان مأخوذاً بالروايات التي تربط بين النص والعالم. وكانت جاذبية النص الأدبي، بالنسبة له، لا تأتي من قدرة تشكيلية محض، أو بهام لغوي أخاذ. إن ما يفتنه في النص احتشاده بالحياة العتيفة الحارة، وأمتلاؤه بدم التجربة وتوترها.

ويكاد إلحاح غالب هلسا على هذا الجانب أن يكون هاجساً مهيماً، يعاوده في معظم كتاباته النقدية. إنه مطلبه الأثير الذي لا يكف عن مطاردته في ثنايا النصوص التي يكتب عنها.

لذلك لا تكون المنجزات الفنية والأدبية بنى منخلقة على ذاتها بل هي التعبير الأرقى الذي ينشئ، بحرارته وعنفه، عن احتدام عناصر الصراع، في الواقع، وتشابكها تشابكاً مدوياً.

والممارسة التقليدية، في ازدهارها أو ضمورها، ترتبط بالواقع ارتباطاً متيناً. إن نموها لا يعود إلى مغنيت ذاتية فقط، كما أن تراجعها لا يكمن تفسيره في ما تختلج به الذات من نشئت أو فقر. للواقع، إذن، دور حاسم، كما يرى غالب هلسا، في إنضاج النشاط النقدي، أو تحويله إلى ثروة لاوظيفة لها. إن درجة التحضر، في مجتمع ما، يدفع بالنقد إلى درجة من الفاعلية والإثارة؛ لذلك فإنه يرتبط، ارتباطاً محكماً، بين النقد والمناخ الحضاري الذي يرافقه حين يقول:

«إنه في عصور النهوض التاريخي والازدهار الحضاري التي تتميز بصراع اجتماعي بشط. يزدهر النقد الأدبي والفني، وإنه يهبط في فترات التدهور» (٢٦).

ولا يقيف، في ربطه بين مستوى النقد والمستوى الحضاري، عند هذا الحد. بل يذهب أبعد من ذلك حين يرى، بطريقة لا تخلو من المبالغة ربما، أن تطور النقد يحدده الصراع السياسي في مرحلة ما، وفي مجتمعات محدودة:

«إن موقف السلطة، وقوة حركة المعارضة لها يحددان إلى حد بعيد ازدهار أو انطفاء نشاط الحركة النقدية» (٢٧).

ويذاع من هذا الإيمان الملتهب يرى غالب هلسا أن للفن دوراً عظيماً في الحياة. إنه «أهم وسيلة للمعرفة الإنسانية» (٢٨)، ذلك لأنه «يعيد بناء الواقع حتى يتيج لتلقى الفن أن يدرك واقعه بعمق» (٢٩).

الشاعر الجاهلي والحياء العامة إلا استدراجاً لتلك الحيوية البعيدة، لذلك الغياب الذي لا يزال حاضراً ومشعراً، لوضعه في مواجهة الصورة المفككة لمعظم شعرنا المعاصر، أعنى حضوره الغائب الذي جر الشاعر الحديث، إلى عالم من التشابه والامتثال تحول فيه الشعر، في الغالب، من أخلاقية الإبداع إلى أخلاقية البضاعة، من بهاء التجربة المؤلمة إلى متطلبات الكذب والزيف. وصار الشعر، في معظمه، يقتصر إلى ما يجعل الشعر عملاً خالداً: الصلور عن إرادة خرة، والإصغاء إلى أنين العالم بعمق روعي جميلين.

إن حيوية القصيدة الجاهلية، كما يرى هلسا، ما كانت لتتحقق، بذلك المستوى العنيف، لو لم يكن الشاعر، آنذاك، حراً وتلقائياً، لم يكن قد تم إخضاعه:

«ولم يستوعب في جهاز الدولة الكبير الذي يستلب منه حريته، ويحوّله إلى مجرد ملحق للجهاز الدعائي للدولة»^(٢٩).

وغالب هلسا يتوغل بعيداً، ويدافع من هذا الافتتان الطاغى بحيوية النص، في تفحص الشعر الماجن وتجربة شعره. لقد حظى الشعراء المجان وقصائدهم العانية بعناية استثنائية منه. فقد كانوا، باقتناصهم ما في الحياة من دراسة وسرية، مبعث إغراء، لغالب هلسا، لا يقاوم. كان يري فيهم إجابة جريئة وصائبة على قضية الأدب وصلته بالحياة، ومسعى لبلورة رؤية جمالية خاصة في الشعر العربي. ولا يتردد، هلسا، في القول إن شعرنا العربي الذي عانى من الركود والتدهور سنوات طويلة لم يستعد نبضه وفاعليته إلا على أيدي هؤلاء الشعراء الماجنين وأتباعهم^(٣٠). وهكذا كان شعر المجان بشكل، لدى هلسا، الصورة البهية للشعر الذي يستجيب لنداء الحياة ويشاشتها إزاء شعر آخر تحول، بفعل تنكده لنداء الذات وتحرق الجسد، إلى شعر من معدن لا دفع فيه ولا جمال. وصار الشاعر لا يغير إلا عن:

إن النص الأدبي، شعراً كان أو رواية، لابد أن يصدر عن تجربة عميقة، تتشكل في هيئة من الصياغة شديدة الارتباط بالتجربة وتشظياتها. وفي غياب هذا الشرط فإن النص لا يبدو كونه انفصلاً بين القول الأدبي ودوافعه. يرى غالب هلسا أن السر في حيوية القصيدة الجاهلية مثلاً، يكمن، في ذلك الارتباط بين الشاعر الجاهلي والرصيد الوجداني للبشر الذين يعايشهم. لقد كان الشاعر:

«يعيش التجارب الانفعالية للجماعة كواحد منها، يغمّر في عمق معاناتها وفرحها، لا كمتأمل خارجي يبحث عن موضوع فنه»^(٣١).

وحتى ولاؤه القلي لم يكن ولاء خارجياً، لم يكن يتحدّر إليه بحكم الموروث أو المادة، أو الأمر المفروض عليه بقوة العرف وطش التقاليد. بل كان «ولاء تلقائياً يدخل ضمن تكوينه النفسي»^(٣٢). كان هلسا، في تنبئه لهذه الوشيجة التي تربط الشاعر الجاهلي بواقعه، يسعى إلى الكشف عن ذلك النسخ الطوي، الباق في الحياة، الذي يشد القصيدة الجاهلية إلى هواء العالم وقسوته. إن الشاعر الجاهلي:

«لم يكن يعاني من الانفصال بين الممارسة اليومية وبين قيمه ومعتقداته. لم يكن شعره إلا تعبيراً عن تجربته الذاتية، وكانت هذه التجربة الذاتية تجسّداً لتجربة الجماعة في عصره وتعبيراً واقعياً عن قيمها وممارساتها»^(٣٣).

ويدلّ على أن الربط، بين الشاعر الجاهلي وواقعه، كان يشكل الصورة التي يراها هلسا نقيصاً للشعر المعاصر، في بعض مستوياته التي تؤكد، في معظم الأحيان، انفصالها عن حرارة اليومى والمخسوس. لم يكن غالب هلسا يبحث عن ذلك الرباط النموذجي بين

تعني غياب جوهر الفن ذاته، وهو التجربة الإنسانية^(٣٦).

وغالب هلسا، في رصده صلة النص بالحياة، يتخذ من الجسد معياراً يضبط بموجبه تلك الصلة، أو جسراً يتم من خلاله عبور شحة الحياة وجمرتها الرهانة الهائلة إلى عتمة اللعة ولتاهاها الكيفية. والجسد، في المنجز الإبداعي، هو نافذة النص على الحياة، بعنفها الضاري. وهو، أيضاً، النقطة التي يشتبك فيها إنسان الحياة بإنسان النص.

وجسدية العمل الأدبي لا تلمد كونها انشغال النص بالكائن الإنساني؛ رغباته الخفية وحنيبه الوحشي. إنها دم الحياة حين ينشئ اللغة، ويتدفق حاراً مهماً في ثنايا العمل كله. ولم يكن غالب هلسا، باهتمامه الملح هذا، يستجيب لنداء الجسد في الأعمال المعاصرة فقط، كما أن اهتمامه لم يقف عند الشعراء الجاهل وجسدية قصائدهم كما رأينا. لقد كان اهتمامه يوغل في التراث باحثاً عن جدر فلسفي لهذه النزعة الفؤارة بالحياة والرفض للسائد من الثوابت. وهكذا وجد هلسا في فلسفة إبراهيم النظام ربطاً سببياً عميقاً بين حرية الإنسان وجسده؛ لأن الإنسان هو الكائن الوحيد في هذا الكون الذي «يملك حرية الاختيار.. لأنه يملك جسداً»^(٣٧). ونحن حين نتأمل عبارة النظام التالية:

«إن سبيل كون الروح في هذا البدن على جهة أن البدن آفة عليه وباعث له على الاختيار، ولو خلس منه لكانت أفعاله على القول والاضطرار»^(٣٨).

فلا نظن أن غالب هلسا، في عبارته السابقة، قد ذهب بعيداً عن جوهر عبارة النظام الذي يؤكد اعتبار الجسد شرطاً لتحقيق بمقتضاه حرية الروح وقدرتها على الاختيار.

وليس الجسد، في حضوره النصي، فيضاً حسياً محضاً، وليس إفصاحاً عن هوس بالحياة، أو استدعاء

«مطلقات تقع خارج نطاق الفرد، فتحول الشعر إلى شعر نمطي - اتباعي، يلتزم بقوالب جاهزة، ويعالج قضايا لا تتصل بتجربة الشاعر الحقيقية... الشاعر أصبح ما يريد الآخرون أن يكون، لا هو ذاته، وأصبح يجد تبريره من خارجه، من مصادر الجماعة والدين والسياسة»^(٣٩).

ولا يتوقف غالب هلسا، عند هذا الحد؛ فقوة التجربة ودورها الواقعي يدفعان به بعيداً في تتبع صلة الإبداع بالواقع الحي^(٤٠). لقد هيمنت هذه الفكرة عليه هيمنة طاغية حتى بات يحجبها عصراً أساسياً في نظرية الشعراء الجاهل ورؤيتهم الجمالية^(٤١). وقد ذهب به إعجابه بتجربتهم إلى حد مبالغ فيه، حين رأى أنهم لم يجاوزوا، في رؤيتهم الجمالية، نقاد عصرهم فقط بل نقاداً مفاصرين شديدي التأثير في ثقافتنا المعاصرة مثل طه حسين، والعقاد، ومندور، والمازني^(٤٢).

إن غالب هلسا يطلق العنان لمياريه هذا لا في حق الشعر فقط، بل يتجاوز ذلك إلى القصة القصيرة والرواية أيضاً؛ الصلة بالحياة، ارتباط النص بالواقع الراجف المتحرك، تلك هي شرارة الحياة التي تحقق رفاهنا الداخلي، وتعطي لمليتنا معنى أرقى. وبدون ذلك لا يمد في النص الأدبي، في رأي غالب هلسا، ما يبرر وجوده؛ فالأدب البجد هو الأدب القادر على تحريرنا^(٤٣).

في دراسته لمجموعة محمد خضير القصصية (المملكة السوداء) يسجل هلسا جملة من الملاحظات لعل أهمها صلة النص السبردي بالتجربة الحياتية. وهو يربط، ربطاً متطرفاً كعادته، بينهما إلى الحد الذي يصبحان فيه طرفين في مزيج لا ينفصل. يري غالب هلسا:

«إن غياب التاريخية وعصر السيرة الذاتية في القصة العراقية يشكل خطورة بالغة لأنها قد

من الصيغ والأساليب . فالتعبير ، لديه ، قد تحول إلى خطوط عامة ، ومجازات لا تستند إلا إلى العلاقات الذهنية والسفسطة ^(٤٢) .

ومن الطريف أن نلاحظ أن دعوة غالب هلسا إلى ارتباط النص بنار الحياة تكاد ترتقي إلى مستوى الهاجس المهيمن على ما يكتب ؛ إن هذه الدعوة لا تقتصر على ممارسته النقدية ، بل تجد تجسيدها الحي في معظم أعماله الروائية أيضاً . وتبدو هذه الفكرة الملحة وكأنها تلم أطراف كتاباته النقدية والإبداعية معاً ، وتخفف مما يبدو عليها ، أحياناً ، من افتقار إلى المناخ الواحد . لذلك كان هلسا :

« يستمد مادته الروائية من فضاء الحياة اليومية ؛ وكان يستمد من هذا الفضاء لغته الروائية البعيدة ، البعد كله ، عن اللغة القاموسية ، التي لا تخضع إلى حرارة الحياة بل تخضع الحياة إلى بزودتها للتوارث » ^(٤٣) .

وهكذا كانت سطوة اليومى على غالب هلسا روائياً وناقداً . سطوة كانت تبحث عن تجلياتها في منجزاته الإبداعية ، وجهوده النقدية على السواء . ولم يكن اليومى أو المحسوس خياراً سهلاً أو عابراً ، بل كان يضرب بجلوه بعيداً في تربة فكرية وسلوكية حارة قبل أن يأخذ أشكاله وتجسيدات في إبداعه ونقده . لقد كانت رواياته ذاتها :

« تعبيراً عن ضيعة الفرد وحرمانه في وجوده اليومى المباشر ، وهذا ما جعل اليومى يحتل مكاناً واسعاً في هذه الروايات » ^(٤٤) .

ورغم إلحاح اليومى على وعى غالب هلسا فإنه لم يتدفع ، بفعل ذلك الإلحاح ، إلى مطالبة النص الأدبي بما يخرج به عن طبيعته الجمالية وعناصره التي تشكل بنيته ومواطن الفاعلية فيه .

لقد بات واضحاً ، لديه ، ومنذ البدء ، أن الجمالي لا الوثائقي هو ما يستدرجنا إلى النص ويحكم صلتنا به .

لحموعاتها الراكدة في قاع الروح فحسب . بل هو ، كما يراه هلسا ، قوة وعى ، وفردة ، وتغيير . ذلك لأن :

« التأكيد على الإنسان كجسد هو تعبير عن بداية إحساس الإنسان بنفسه كفرد متميز عن مطلقات الجماعة - القبيلة ، البلدة الطليقة .. قادر على أن يشرع لذاته ، وأن يكون في موقف البطولة الفردية القادرة أن تحرك العالم ، وأن يحس بجسده من خلال استغراق حسي في اللحظة الماشئة » ^(٤٥) .

وهكذا لا يتحدد الجسد بوظيفته الحسية فقط ، بل يغدو محركاً لدور جسيم في حياة المبدع والمجتمع معاً . قوة للتفرد والبطولة والتأثير في حركة الحياة ، وهو ، بعد ذلك ، يث في لغة النص ونسيجه المشتبك دفقاً وحيوية باهرين . ويجعل منهما مزيجاً شديداً التأثير : حرارة الخبرة وجرة الجسد . وحين تتقدم الحياة وخبرتها المهدمة تتراجع سطوة الذاكرة وراء ذلك الوجه الحيائي الناضج من لغة النص وتشكلاته .

لقد كان لاكتشاف حرية الجسد أثره البارز في ما نضج به قصائد الماجنين مثلاً ، من نشوة متباهية ، وجرة عابثة . وفي معالجه لهذه النقطة يشير غالب هلسا إلى :

« إن قدراً كبيراً من هذا التباهي وما كان يتصف به من جسارة ووقاحة والذي ما زال حتى الآن يجرح الذوق العام يعود إلى الفرح العارمة لاكتشاف الإنسان لجسده ، وللحرية التي أخذ يقرضها على ذلك المجتمع » ^(٤٦) .

إن الربط بين النص والحياة يفسح عن نفسه بجلاء كبير في معظم كتابات غالب هلسا ؛ فهو يرى أن ونمض التجربة الجسدية حين خفت وميضه خفت معه جذوة اللغة ، وبهت ، تدريجياً ، عنفوان النص ؛ إذ لم يعد يمتلك « عينين يرى بهما ، ولا يمانى في التعبير عن تجربة حقيقية عاشها » ^(٤٧) ، لقد أصبح يعتمد لاجيشان الحياة ودفع المحسوس بل مخزون الذاكرة وركام العام والشائع

فى الريح، بل هى، ومنذ نشأتها، جنين يرتبط بالإنسان ووضعه الخاص، وما واجهه من ضغوط طاحنة. وهى، بالتالى، تجسيد لخاصته النفسية. لقد برهنت دائماً:

«على أنها متجددة وجديرة بالحياة لأن الخيال البشرى يعيد شحنها فى كل عصر، ويخلق عليها ثوباً جديداً، ويطبعها بطابعه الزمانى والمكانى الخاصين»^(٤٩).

ومنذ نشأتها أيضاً، كان ارتباطها بالأدب عميقاً وشديد التعقيد. كانت تحتضن ازدهار الحلم البشرى واتكنازه على الدوام. حقاً كانت تمثل «التفكير الحلمى للشعب»^(٥٠)، كما مثل الحلم «أسطورة الفرد» مع ذلك يفصح غالب هلسا عن رؤيته للنص بطريقة حاسمة. إن النص، بالنسبة له، هو «نص أدبى وليس وليقة اجتماعية أو إعلاناً سياسياً»^(٥١). كما أن ما يتحدث عنه من مواقف سياسية أو اجتماعية فى بعض النصوص إنما يطرحها «من زاوية النص»^(٥٢). وقد فعل ذلك فى أكثر من دراسة له؛ فى مناقشته للرؤيا الاجتماعية مثلاً يأخذ على بعض كتاب القصة القصيرة أنهم يسقطون رؤاهم على شخصيات القصة، ويحركونها كالدمى، لا يتركون لها أن تنطلق، فى حركتها أو نموها أو أمواتها، من وضع اجتماعى أو نفسى يخصها وحدها وينبثق عن تكوينها. يقول هلسا إن:

«الجدول والشرح نيابة عن الشخصيات ولسان غير لسانهم، ومن ثم وضع الشروح والتبريرات هى بعض الآثار السلبية لتلك الرؤية الاجتماعية الساذجة المتعمالية على الواقع»^(٥٣).

قوة الوعي وبراعة اللعب :

لم يكن غالب هلسا روائياً فحسب، كما أن إبداعه الروائى لم ينهض على ثقافة أدبية محض. لقد كان

كما أن بهاء النص لا يتعارض مع دوره؛ إن فاعلية نص ما قد تصل إلى أكثر مستوياتها إثارة حين يتناول الواقع بطريقة خلاقية، تغيب فيها الصورة المعروفة ليستعاض عنها بالصورة الأخرى؛ أعنى الصورة التى لم نعهدها، ولم نصلحها معها الألفة والمساواة، تلك الصورة التى تستفز وعينا وكأننا نقف، للمرة الأولى، على حقيقتها التى خفيت، سنوات طويلة، غنا.

غير أن غالب هلسا يندفع، أحياناً، إلى مدى بعيد فى تبعية للنص الواقعى فى نسج النص ومنأخاته. فهو يأخذ على محمد خضير، مثلاً، استخداماته الميثولوجية فى مجموعته القصصية (المملكة السوداء)، ويرى أن عناصر الموقف الأساسى، فى تلك القصص، عناصر غير واقعية^(٥٤). وحين يتأمل العبارة التالية التى يتحدث فيها محمد خضير عن دوافعه لاختيار هذا النحى الأسطورى:

«إننى على يقين أن امرأة العالم الأسفل هى أفضل البؤر الاجتماعية التى تتجمع عندها موروثات الميثولوجيا العراقية وأنماط السلوك الاجتماعى، بالإضافة إلى أنها وسط اجتماعى حساس يجذب إليه إشعاعات الشغور الجماعى ومن ثم يعكسها فى جو القصة»^(٥٥).

فإنه يرى فيها طرْحاً لاتاريخياً^(٥٦)، ويندب إلى القول إن خصوصيات الشعوب لإلتصق من ميثولوجيتها وأساطيرها بل من تقديمها الحضارى^(٥٧). ومع أن غالب هلسا قد يبدو محقاً هنا إلى حد ما، غير أن الرؤيا الأسطورية لا تتر، دائماً، عبر ضبابها الميثولوجى فوق الواقعة الاجتماعية، كما أن تاريخية الشخص أو الأحداث وتمائزهما لا يحتجبان، باستمرار، وراء كثافة الأسطورة. إن الأسطورة قد تكون عوناً على إبراز المحتوى الصارم الخفى لواقعة ما، والكشف عما فيها من رعب ومهيجة. فالأسطورى ليس قمعاً للاجتماعى، بل استشارة له، وإضاعة جارية مخبئة.. إن الأسطورة ليست حجراً يلقى

مغايرة. من الممكن، تماماً، أن يكون نص ما، على مستوى اللغة والصياغة، محكماً، ثرياً فائق الشفافية. لكنه، في الوقت ذاته، مشحون برؤيا خائفة ومعادية للإنسان. كما أن العكس ممكن أيضاً. والأمثلة على ذلك متوفرة على نطاق واسع وشديد الوضوح .

ربما كان ت. س. إليوت أحد الأمثلة الساطعة على تمزق النص بين قوتين متنافرتين: قوة الشكل وتخلف الرؤيا. إن إليوت الذي كان يشير إلى نفسه باستمرار بأنه ملكي في السياسة وكاثوليكي في الدين، وكلاسيكي في الأدب، لم تتجسد رؤياه، بعناصرها المتزمنة هذه، في نص متخلف جمالياً. لقد كانت نصوصه الشعرية تفتح أفقاً جديداً، في القول الشعري، وتضع موضع التطبيق، اجتهدات شعرية مرموقة، مع أنه كان يندفع، في طريقه الشعري، بقوة روحية وفكرية محافظة . كما أن قصائد إليوت ذاتها لم تكن بمنجاة من ذلك التناقض الذي كان يمتثل داخل إليوت مفكراً ومبدعاً (٥٨) .

لذلك، فإن الربط، ربطاً كلياً، بين المنجز الإبداعي وتقدمية الموقف لاسند كبيراً له في عالم الإبداع الفني. وهو يقوم على فكرة خطيرة، رغم إنسانيتها الفائقة: كل مبدع متميز هو تقدمي بالضرورة، كما أن النص الخلفي، على المستوى الجمالي، هو نص معاد للإنسان وربما كان موقف غالب هلسا هذا يصود، في الكثير من عناصره، إلى رؤياه الفكرية الواقة ومزاجه المتفائل .

الإبداع والمكابدة :

مع أن غالب هلسا كان ينكر، في الكثير من كتاباته، المطابقة الفوتوغرافية بين النص ومحفزاته الواقعية إلا أنه كان، من جانب آخر، لا ينظر إلى النص الإبداعي على أنه إبداع محض، يتحدر من موهبة سيالة ويتصف بالعفوية .

لم يكن النص، بالنسبة له، استجابة تلقائية للتجربة أو فورة الهزة الأولى أمام الشيء أو الفكرة أو الواقعة.

إنساناً يعذبه وعى حاد بالواقع وإدراك مرير لتناقضاته الخفية. لذلك ليست الكتابة، بالنسبة له، مجرد اشتباك مع اللغة، أو مغامرة بريئة مع شطحانها الصافية، بل كانت صورة لوعيه المعب، وتجسيدا لمواقفه الفاعلة في الحياة ومواجهة ضغوطها، رغم ما في مظهره من وداعة وحزن عجيبين. لقد كان غالب هلسا:

« شخصاً لا يوحي منظره الهادئ وأسلوبه الرخو في الحديث ، إنه يضم في أعماقه ناراً متأججة من المشاعر العنيفة الحادة ، والتي لم تكن تعلن عن نفسها إلا في بعض كتاباته ومواقفه الحياتية» (٥٩) .

وكان يمكن لهذا الميراث من السلوك لزاء الواقع، أن يؤثر على جوانب كثيرة من مسلكه النقدي : أن يترجم، بطريقة صارمة، نضالية النص الأدبي على جماليته، وأن يجعل من موقف المبدع، من الحياة، أساساً للحكم على قيمة النص وجدارته بالتسمية. غير أن غالب هلسا يميل إلى التأكيد أن الأدب الجيد لا يمكن وصفه بالرجعية السياسية أو التخلف الاجتماعي (٥٥)، أي أن جودة الإبداع كفيلة بوضع هذا الأدب، بغض النظر عن موقفه الإيديولوجي، في صف التقدم (٥٦). ويكشف، بعبارة أكثر جرأة، عن إيمانه هذا، حين يقول :

« مهما كانت ثورية الكاتب والتزامه بأكثر قضايا العصر تقدماً في المجالين السياسي والاجتماعي فإن كل أدب رديء بمقاييس الفن البحتة هو فن رجعي، معاد للإنسان، ومعاد للتقدم» (٥٧) .

أي أن الفن المنجز بطريقة رديئة هو، في تصوره، فن رجعي، بغض النظر عن موقف صاحبه من الإنسان وأحلامه في الحياة. إن الرداغة الفنية تصبح، هنا رداغة في الفكر وبشاعة في المواقف.

ومع أن إيمان غالب هلسا بذلك لا يمكن زعزعه، إلا أن لتاريخ الإبداع، عربياً وعالمياً، شهادة

الكاتب حين يعجز عن فهم «التعقيد الحضاري للمعركة» فإن لذلك دلالة خطيرة، فهو «شاهد عصره» كما يفترض، و«القوة الروحية» التي تصوغ عقل الشعب ووجدانه مرة أخرى. خاصة وأن الحروب الحديثة ما عادت من الأمور التي يصعب التعرف على طبيعتها أو إدراك دوافعها^(٦٨). ثم ينتهي بنا إلى هذا السؤال الدال:

«ألا ترون معنى، بعد هذا كله، أنه قد آن الأوان لأن يتخلص الأديب العربي من غفلته ومن ترهله العقلي وأن يطالع الواقع بعين يقظة، عارقة»^(٦٩).

وسائل الإفضاء النقدي :

مع أن غالب هلسا لم يكن يملك، في ما كتب من نقد، إطاراً منهجياً متماسكاً على الدوام، إلا أن له، في تعبيره عن نشاطاته النقدية المتعددة، جملة من مظاهر للإفضاء بمكونه النقدي. وتكاد هذه الوسائل أن ترقى، فيما يتعلق بغالب هلسا تحديداً، إلى مستوى التقنيات الخاصة به، تقنيات تتكرر، باستمرار في نثاياه جهوده النقدية.

كثيراً ما يدخل هلسا إلى النص المنقود نهاجس الروائي مدفوعاً بحمي الخلق ودفع اللغة. ولا يميل اندفاعه هذا مجرد نظرية للغة النقدية فحسب، بل محاولة لتجسيد عالم النص وملازمة ما فيه من سحر وحيوية.

في تحليله معلقة امرئ القيس، مثلاً، لا يكتفي غالب هلسا بلغة نقدية ربّانة، بل يلجأ إلى استنفاث الروائي فيه، واستخدام قدرته على السرد وبناء الأجواء، وتميمية الحدث وصولاً إلى كوامن النص. لتأمل، مثلاً، عباراته التالية:

«أعطى مثلاً مطولاً وهو إعادة حكاية معلقة امرئ القيس بلغة عصرية.. وسوف أضيف إليها بعض التفصيلات التي كان الشاعر

لذلك فهو يرفض بصرامة مقولة المطبوع والمصنوع في الشعر العربي. إن النص المصنوع، في رأيه، هو الذي يستند إلى معاناة الكاتب في خلقه والمكابدة في تجسيده»^(٩٠). ويرى، أيضاً، أن التمييز بين شعر وشعر ماهر إلا خلط مضحك بين فن حقيقي «يصدر عن معاناة»^(٩١) ويهدف إلى إيصال تجربة الفنان إلى المتلقي^(٩٢) وبين الزيف الذي يتحول فيه العمل الفني «إلى صياغات ذهنية»^(٩٣). ويحاول الناقد تفسير هذه الثنائية: الطبع والصنعة في الإبداع العربي. وبحماسة تعلو من شأن الكد والمعاناة مقابل الإلهام الطافي يفسر غالب هلسا تلك الثنائية بوجود عقليتين متباينتين تبايناً حاداً:

«عقلية إقطاعية ترى في كل إبداعات الإنسان إلهاماً مسبقاً، وتوجيهاً إلهامياً قبلياً. وترى أن كل جهد إنساني هو ابتذال»^(٩٤).

أى أنّ هناك، في رأى هلسا، نملطين من الأفعال، يضم الأول منهاجاً أفعالاً «موهوبة من الله»^(٩٥) لا تحتاج إلى تعليم مثل الفروسية والكرم والشعر والشجاعة. أما النمط الثاني فيشتمل على «أفعال هابطة»^(٩٦) هي نتاج العمل الإنساني كالزراعة والتجارة والكتابة والموسيقى والفناء.

ولا يشترط غالب هلسا، في النص، المكابدة الحقيقية فقط، بل يذهب، في ذلك، ملهياً بعيداً. إن النص الأدبي، والروائي منه بشكل خاص، لا يكون مقنعاً إلا إذا استند لا إلى مجرد الخبرة الحياتية أو الانخراط في توترها فقط، بل يجاوز ذلك إلى ما يربط بالتجربة من حقائق تغذي إحساس الكاتب بموضوعة الذي يتحدث عنه، ويضاعف من التحامه به التحاماً خاصاً: لا يقوم على العاطفة للفياضة وحدها، بل ينهض، أيضاً، على استيعاب مقنع لارتباطات الموضوع وحقائقه.

يأخذ هلسا على الكتابة عن الحرب، في أدبنا الحديث^(٩٧)، ما فيها من سلاخة وأوهام، ويرى^(٩٨) أن

جويس وروايته (يوليسيس) للتدليل على تشابه الرواية والقصيدة في غياب «صلات الوصل»^(٧٢) التي تربط بين عناصر التداخي فيهما.

إن غالب هلسا، في تحليله هذا، يقوم بتقطيع القصيدة، وعنونة أجزائها، بعد أن يحول نسجها الشعري إلى مناخات سردية تشتمل على عناصر روائية مثل: المونولوج الداخلي، المنظر الجانبي، التذكير، الحوار، التداخي، الوصف...

إضافة إلى ذلك، فإن اقتراب غالب هلسا من عالم الرواية لا يتوقف عند حدود المصطلح فقط. بل يتجاوز ذلك إلى لغته التي يتحدث بها عن القصيدة؛ فهي لغة تنتقل، عبر نبرتها الكثيفة الجياشة، بالبناء الشعري إلى أجواء السرد بحويوية وجاذبية. في حديثه، عن المقطع الأول من القصيدة، مثلاً، نقراً:

«عند انتهاء المنحنى الرملي توقفت ركبنا،
هدت لنا آثار شاحبة المضارب قوم سكنوا هنا
يوماً ثم ارتحلوا؛ الحفرة المنخفضة التي كانت
توقد فيها النار، تحيطها دائرة سوداء من الطين
الجاف المحروق. مساحات قد أعدت لنوم النساء ...
ويغطي المكان نسيج رقيق من الرمال جاءت
بها ريح الجنوب، وأزالت بعضها ريح الشمال
الجافة الباردة ... يتناثر في المكان بحر الآرام
صغيراً، كروياً، أسمر كأنه حبات الفلفل
الأسود»^(٧٣).

إن نزوع غالب هلسا إلى إضائة مادته المدروسة كثيراً ما يدفعه إلى نزع غلافها التشكيلي وجعل القارئ قادراً على متابعتها. إنه ينحو، باستمرار، إلى عرض النص، وتفسيره وإصدار حكم بالقيمة عليه.

لاشك أن النقد الحديث، رغم نزعه الوصفية، لا يجاني المعيار مفاجأة قاطعة. إن في الصميم منه، ووراء

يفترض أن سامع قصيدته مكملاً (كنا) بها إلى حد أنه لا يكلف نفسه بذكرها.. كما لجأت إلى استعمال الخيال في تصور الأماكن وفي الحوار الذي يجري في المعلقة»^(٧٠).

إن عباراته هذه لا تكشف عن الناقد الكامن في غالب هلسا، بل عن الروائي فيه. أي أن حركة الروائي، هنا، أشد وضوحاً من فكر الناقد أو رثيته. لقد تحول نص المعلقة بين يديه إلى تجربة جديدة، خرجت من إطار النص الشعري لتصبح من حصص الرواية. أي أن الناقد قد انتقل بها من الشعري إلى السردى، من خلال جملة من حيل السرد الروائي. فهو:

● أولاً، يروي حكاية المعلقة ثنائية، أي أنه، هنا، يمارس نشاطاً سردياً وبلغته هو.

● ويضيف إليها، ثانياً، بعض التفصيلات التي لم يذكرها الشاعر الأول لدلالة السياق عليها.

● أما ثالثاً، فإن الناقد يلجأ إلى «استعمال الخيال» ليستعين به على تصور الحوار والأمكنة. أي أن الخيال، هنا، لا يستلجج لفأية مجازية تفعل فعلها، بهاجس غنائي أو شعري، داخل اللغة. بل يهضج بيناء تخيلي لمكان روائي، ويستجمع شذرات حوار سردى أيضاً.

وهكذا يستخدم غالب هلسا، في تحليله معلقة امرئ القيس، أسلحة الروائي وعدته للكشف عما تحت المعلقة من إمكانات سردية خافية، وصولاً إلى ما في النص من ثراء حسي ووجداني.

وهو حين يشير إلى خصائص القصيدة فإن إشارته تقترض مصطلحاتها من مخزون النقد الروائي ومفاهيمه، ولا تبحث عن مرجعياتها بين الشعراء بل بين كتاب الرواية. إنه يشير إلى «عملية التداخي» باعتبارها «الرابط الأساسي بين أجزاء القصيدة»^(٧١) ويحيلنا إلى جيمس

أن الدرس النقدي، لا الممارسة النقدية، هو ما يواجهه في العبارة السابقة وأمثالها.

ولغالب هلسا، في الإفصاح عن موقفه النقدي، نزوع واضح إلى المقارنة. إن الكثير من دراساته، عن الرواية، لا يخلو من إشارة إلى مرجع خارجي يرى أنه يمنع تحليلاته أو أحكامه النقدية حرارة الواقعة الملموسة أو المثل الحي. حين يحلل رواية (اللعبة) ليوسف الصائغ فإنه يقارنها بروايتين لفيليب روث. ولا تسعى هذه المقارنة إلى الكشف عما يربط بين هذه الروايات الثلاث من أواصر بنائية، وتشابه في تقنيات السرد مثلاً. إن ما تهدف إليه هو موقف الكاتبين من العلاقة الزوجية (٧٧). كما أن الغاية ليست جمالية محضاً، إنه يلجأ إلى هذه المقارنة حتى يجعل رؤيته لرواية يوسف الصائغ «أكثر وضوحاً» (٧٨) ويتحدث عن «رافع» بطل الرواية الذي يحاول دفع زوجته إلى الخيانة (٧٩)، لأن خيانتها تجعلها «امرأة غريبة عنه»، وبذلك تصبح، بالنسبة إليه، امرأة «مرغوبة إلى أقصى حد» وتمثل لذته الكبرى في أن يعيش «مخاطرة السعي إلى امتلاكها من جديد». والناقد يحيلنا، في الهامش، إلى رواية (البحث عن الزمن الضائع) لما رسيل بروست لتقف على تشابه واضح بين رافع وسوان الذي كان جنونه «بالمرأة التي يحبها هو شعوره أنه لا يملكها».

وحين يقوم غالب هلسا بتحليل شخصية الموس الفاضلة، في الرواية العربية، فإنه لا يتوقف عند الضغوط الاجتماعية والاقتصادية والنفسية مثلاً، بل يتحرى، فوق ذلك، عناصر التأثير وصلات الشبه بين الرواية العربية والأجنبية. إن شخصية الموس الفاضلة تمثل، في أدب دجوتيفسكي، كما يرى هلسا (٨٠) :

«أقصى مجد المرأة بجمالها الباذخ واعتدادهما وإحساسها الفائق بالكرامة وبقدرتها أن تمنع نفسها وتتخذ القرار بالنسبة لحياتها».

أكثر مظاهر حيادية يكمن مؤشر ما على معيار من نوع ما. والنقد الجيد لابد أن يربطه بالقيمة (٧٤) رابطة ما. غير أن نزعة غالب هلسا إلى الحكم بقيمة النص تبلغ، أحياناً، مستوى مبالغاً فيه (٧٥).

يتجه نقد غالب هلسا، أو هكذا يبدو، إلى قارئ لا يستطيع النزول إلى ماء النص بمفرده؛ لذلك فهو قد يبالغ، أحياناً، في استعداده لمساعدة هذا النمط من القراء.

إن الكثير من جهوده النقدية تجسد إخلاصه النقدي والفكري، وتؤكد سعيه الشاق بحثاً عن سحر النص وقوته الكامنة. غير أن هذا النقد يقع، أحياناً، ضحية نبرة تبشيرية ممتعة في الثقة، أو لهجة إيديولوجية مستحكمة. إن عمق كتاباته لا يصلنا صافياً وأليفاً باستمرار؛ فكتاباته النقدية تتحول، في بعض الأحيان، إلى حجاج فكري يتخلى فيه الناقد عن لغته العميقة المدرية لتتحل محلها نبرة الخطاب السياسي، ويصبح منطق المحاضرة، لامتياز الحوار، هو الشاغل والمحرك. إن غالب هلسا حين يناقش الوعى السياسي لوليد مسعود نكاد تتخيل أنفسنا أمام خطبة إيديولوجية ملتفة:

«إننى عاجز عن التوفيق بين آراء وليد الليبرالية، التي لا تريد قسر التطور الاجتماعي، وبين التزامه الكفاح المسلح».

هل يعتقد الكاتب أن الثورة في العالم الثالث سوف تؤدي إلى قيام مجتمع ليبرالي، تقف على قمته طبقة من المقاولين وأولاد العائلات الأرستقراطية» (٧٦).

وأسلوب الجدل السياسي هذا يمكن العثور عليه في معظم كتاباته النقدية: نقاش ذهني، منطقي، تهيمن عليه الحماسة السياسية. إن المقالة تنمو، لدى هلسا، بطريقة التساؤلات التي تلم شتات الموضوع، ملخصة ما فات من أجزائها، أو ممهدة لما يجيء منها. وهكذا يحس القارئ

النقد في مواجهة اخلاعية :

لقد كان غالب هلسا، في نقده وإبداعه، تجسيدا لتلك الملكة المقلقة التي تشتمل على نوع من التنافر الخصب بين قطبين متضادين رغم ما يبدو عليهما، في الظاهر، من وئام كبير. وقد كان نقده، رغم افتقاره إلى التجانس في بعض الأحيان، مثلاً شديد الوضوح على ذلك العذاب العظيم الذي يعانيه كى يعبر عن ذاته، ناقدًا وإنساناً، لزاء الحياة وما خلفته في الروح من تصدعات كانت مصدراً لإبداعه ونقده معاً.

وفي كل الحالات، لم يكن النقد، بالنسبة له، إفشاء بموقف جمالي محض كما أنه كان يقاوم، بعنف وألم، الوقوع تماماً في دائرة الصخب الإيديولوجي وكمائته الميثولوجية، مع أن هذا الهدف لم يكن حيناً أو بهيماً على أية حال.

لقد حاول غالب هلسا، في ما كتب من نقد ورواية، أن يعبر بصدق وصفاً مؤلّنين عما يحيط به، وبنا جميعاً، من رعب كاسح، وما يهدد أيماننا ونصوصنا وأفكارنا من جبن وخديعة.

لكن هذه الشخصية، في الأدب الروائي العربي، ليست أكثر من «حلم يقظة مراهق» كما أنها لا تعبر إلا عن «الأحلام البائسة»، وعن «دناءة البرجوازية العربية».

وليس الموضوع، وحده، هو الدافع إلى المقارنة دائماً. بل إن هلسا يلجأ، أحياناً، إليها للكشف عن التشابهات البنائية أو الأسلوبية. إنه يتجاوز الشيمة الموضوعية لتلامس المقارنة جسد النصوص وملامحها الحسية في اللغة أو البناء. كان يرى في همنجواي (٨١)، على سبيل المثال، ملهماً لجيل الشباب من كتاب مصر. كما أن تأثرهم بأسلوبه الخاص قد أدى إلى انتزاعهم من الرخاوة الرومانسية. لقد كان:

«أسلوب همنجواي التلغرافي، الجاف، الخالي من التزييق، وحواره المقتضب الذي يوحى بأكثر مما يقول هو الرد المناسب على ترهل الزيف العاطفي وضجاجة التبسيطات النظرية».

وهكذا مثلت المقارنة إحدى الوسائل المهمة التي كان غالب هلسا يكثر من اللجوء إليها للإفصاح عن مواقفه النقدية وتعميق إحساسنا بها.

الهوامش :

(١) رتيه ويلك، ملغيم ثقيلة، ترجمة محمد صفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧، ص ٤٢٥.

(٢) نفسه، ٤٢٦.

(٣) غالب هلسا، فصول في النقد، دار الحلقة، بيروت، ١٩٨٤، ص ١٨.

(٤) نفسه ٢٢.

(٥) غالب هلسا، قراءات في أعمال يوسف الصالح، يوسف إدريس، جبرا إبراهيم جبرا، حاميته، دار ابن خلدون، بيروت، د.ت، ص ٩٧.

(٦) فصول في النقد، ص ١٥١. ولأنك أن ذوق غالب هلسا لم يكن يستند فقط إلى ملكة فطرية بل يتنقى من خبرة روائية وثقافة جادة. يرى عبد الله رضوان أن ذائقة هلسا هي ذائقة الخبرة الجمالية والفنية والحسية.

راجع : ملحق الدستور الثقافي، خاص بأرمنية الكاتب، بتاريخ ١٩٩٠/٢/٢.

(٧) قراءات ٧.

(٨) نفسه ١٠١ - ١٢٨.

- (٩) فصول، ٥٥ - ٨٧.
- (١٠) نفسه، ١٥١ - ٢٠٤.
- (١١) غالب حلسا: العالم مادة وحركة، دراسات في الفلسفة العربية الإسلامية، دار الكلمة للنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٧١ - ١٧٢. راجع أيضاً: فصول في النقد، ١٣٨ - ١٣٩، ٢٣٢.
- (١٢) غاستون بانالاز: جماليات المكان، ترجمة: غالب حلسا، ط ٣، المؤسسة الجامعية، بيروت ١٩٨٧، ص ١٠.
- (١٣) نفسه، ٥.
- (١٤) نفسه، ٦.
- (١٥) نفسه.
- (١٦) راجع، مثلاً: دراسات: المكان في الرواية العربية في: الرواية العربية: واقع وأفاق. شارك فيه محمد بريدة وأنثرون، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨١، ص ٢٠٩ - ٢٢٦.
- (١٧) مفاهيم نقدية، ٤٠٩.
- (١٨) نفسه.
- (١٩) العالم مادة وحركة، ١٤٨.
- (٢٠) نفسه.
- (٢١) نفسه.
- (٢٢) نفسه، ١٤٩.
- (٢٣) فصول في النقد، ٨١.
- (٢٤) نفسه.
- (٢٥) م. ل. روزنتال: الشعر والحياة العامة، ترجمة: إبراهيم يحيى الشهواني، مراجعة عبد الحميد الحسن، دمشق، ١٩٨٣، ص ٣١.
- (٢٦) العالم مادة وحركة، ١٦٢.
- (٢٧) نفسه.
- (٢٨) نفسه.
- (٢٩) نفسه، ١٦١.
- (٣٠) نفسه، ١٥٦.
- (٣١) نفسه، ١٥٧.
- (٣٢) لاحظ، مثلاً، ربطه المتحتم بين جودة الرواية وتوفرها على عنصر المكان المحسوس. الرواية العربية: واقع وأفاق، ٢١٨.
- (٣٣) العالم مادة وحركة، ١٥٠ - ١٥١، ١٨٠ - ١٩٩.
- (٣٤) نفسه، ١٤٨.
- (٣٥) ملحق للمستور الثقافي.
- (٣٦) فصول في النقد، ١٧٢.
- (٣٧) العالم مادة وحركة، ٣٠.
- (٣٨) نفسه.
- (٣٩) نفسه.
- (٤٠) نفسه، ١٨٩.
- (٤١) نفسه، ١٥٧.
- (٤٢) نفسه.
- (٤٣) فيصل دراج، ملحق للمستور الثقافي.
- (٤٤) نفسه.
- (٤٥) فصول في النقد، ١٦٨.
- (٤٦) نفسه، ١٦٦.
- (٤٧) نفسه، ١٦٧.
- (٤٨) نفسه، ١٦٩.
- (٤٩) يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي، دار الحقلية، بيروت، ١٩٩٢، ص ٥٣.
- (٥٠) نفسه، ٤٧.
- (٥١) قراءات ... ١٠.

- (٥٢) نفسه.
- (٥٣) **فصول في النقد**، ٢٢٦.
- (٥٤) **شوقي بنهادي، ملحق النصوص الثغاني**.
- (٥٥) **قراءات** .. ١٠.
- (٥٦) نفسه.
- (٥٧) نفسه.
- (٥٨) **شكري محمد عياد: دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد، دار إيليس المصرية، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٨٢.**
- (٥٩) **العالم مادة وحركة**، ١٩٤ - ١٩٥.
- (٦٠) نفسه.
- (٦١) نفسه.
- (٦٢) نفسه.
- (٦٣) نفسه.
- (٦٤) نفسه.
- (٦٥) نفسه.
- (٦٦) **فصول في النقد**، ٦ - ١٢.
- (٦٧) نفسه، ١٤.
- (٦٨) نفسه.
- (٦٩) نفسه، ١٥. من الأمثلة على دعوة هلسا إلى الصبر والثبات في إنجاز العمل الإبداعي إشارته إلى رواية **فساد الأمكنة** لصبري موسى وما بذله كاتبها من جهد وجهد قاسمين في جمع مادتها وكتابتها ١٤٨ - ١٤٩.
- (٧٠) **العالم مادة وحركة**، ١٦٣.
- (٧١) نفسه، ١٧٠.
- (٧٢) نفسه.
- (٧٣) نفسه، ١٦٤.
- (٧٤) **شكري محمد عياد، المصدر السابق، ٥٠.**
- (٧٥) للوقوف على المزيد من الأمثلة على موقف هلسا من النص وتحليله والحكم عليه، راجع مثلاً، **فصول في النقد**، ٥١، ٨٧، ٨٩ - ٢٢٧، **قراءات** .. ٦٠ - ٩٧، ١٠٦ - ١٢٨.
- (٧٦) **فصول في النقد**، ٦٨، راجع أيضاً ٦٩ - ٧٣، **قراءات** ٦٠ - ٧٧.
- (٧٧) **قراءات** .. ١٦.
- (٧٨) نفسه.
- (٧٩) نفسه، ٣١.
- (٨٠) نفسه، ١٨٧.
- (٨١) **الرواية العربية**، ٢٢٢، وللمزيد من المقارنات راجع: **فصول في النقد**، ٤٠، ٢١٤ - ٢١٥، **قراءات** .. ٥٣.

● مجلات تصدر عن

الهيئة المصرية العامة للكتاب

● فصول

مجلة فصلية

رئيس التحرير : جابر عصفور

● إبداع

مجلة شهرية

رئيس التحرير : أحمد عبد المعطي حجازي

● القاهرة

مجلة شهرية

رئيس التحرير : غالى شكرى

● المسرح

مجلة شهرية

رئيس التحرير : محمد عنان

● علم النفس

مجلة فصلية

رئيس التحرير : كاميليا عبد الفتاح

● عالم الكتاب

مجلة فصلية

رئيس التحرير : سعد المجرسى

● الفنون الشعبية

مجلة فصلية

رئيس التحرير : أحمد مرسى



متابعات

☐ انتحار النقوش

☐ تجليات الشعرية

☐ الغرف الأخرى

☐ الكتابة الخلاص

☐ انكسار الروح

☐ فؤاد قنديل والهرم المقلوب

☐ رواية الأرض البكر

انتحار النقوش الصوت أو الموت

عبدالله محمد الغدامي
(السعودية)

« لا يعطى تفسيراً تاماً للحياة غير الموت »
جزءة شحاتة

١ - تنوير / أو / تعميم :

هذا سؤال مبدئي من أسئلة النص . والجملة هذه ليست مجرد إعلان خارجي عن ديوان شعري . إنها عنوان النص وعلامته الأولى ، وهي الرابط الذي يربط ما بين القارئ والنص . فكأنها عقد وميثاق يقدمه الشاعر إلينا لتتواخا معه حل هذا العنوان بوصفه قيمة دلالية وشفرة نستفتح بها الديوان ومن ثم نفسره بها ، أو نساقله عنها .

ومن هنا ، فلأننا سوف نتوقع نصاً كاشفاً . وسوف ننظر إلى النص بوصفه إعلانياً أو بياناً مأساوياً تراجيدياً عن انتحار النقوش ، وعن الحين أو الأحيان التي يحدث فيها هذا الانتحار ، وكيفية حدوث ذلك على يد شاعر ذي رصيد شعري لا يسهل التخلي عنه أو التضيحية به .

عل أن وقوف الشاعر على انكسارات النص وخشم اللغة صار واحدة من علامات القصيدة الحديثة ، ومن الممكن أن نعرض هنا لحالات ثلاث نرى فيها وجوها لهذه العلامة الدالة ، وهذا أحمد مطر يقول^(١) :

« وتتجر النقوش . . أحيانا »^(٢) ، هذا هو الديوان الجديد للشاعر سعد الحميد ، وهو يأتي بعد ثلاثة ديوانين شعريّة تتألى صدورهما منذ عام ١٩٧٧ م ؛ حيث صدر أول أعماله (رسوم على الحائط) ، وتلاه (خيمة أنت والحفوط أنا) عام ١٩٨٧ م و (ضحائها الذي) عام ١٩٩٠ م ، ثم هذا الأخير عام ١٩٩١ م . وهذه تجربة شعريّة امتدت أربعة عشر عاماً وهذا هو العمر الزمني الافتراضي لمفروضية شعر الحميد بن متمثلاً في مجموعات مدونة . ويسبق ذلك وتجاريه وجود آخر في الصحافة السائرة .

وشاعر بهذا الرصيد الشعري والقرائي لابد أنه قد قاتل نفسه وتاريخه الشخصي قتالا عنيفاً من أجل أن يعلن عن (انتحار النقوش) . وهو إذ يعلن ذلك فإنه يقدم نفسه ويقدم تجربته تقدماً صادماً ويكاد أن يكون الفعل نفسه انتحاراً فهو أشبه بعازف الناي حينما يعلن انكسار نايه .

لتبلغ بضعة أسطر على مدى بضع وعشرين تفعيلة ، ينساب منها النص انسباً وإيقاعياً ودلالياً حراً . ولا يلتزم إلا بمرور واحد في نهاية النص المدور وهو حرف النون في كافة مدورات القصيدة .

والتوشيح يأتي تالياً للتدوير ، وهو قفلة تلحق كل نص مدور ، وفيه يلتزم الشاعر بمنهوك الكامل ويلتزم بنظام المروي هو أ - أ - ب وبثت على هذا النظام في كل توشيدات القصيدة ، وإن تحرر في اختيار حروف الروى ما بين توشيح وآخر ولكن على النظام نفسه . ويجمع ذلك كله عنوان واحد هو عنوان الديوان : « وتتحرر النفوس .. أحياناً » .

ولقد يمكن قراءة القصيدة مقطعاً مقطعاً وكأنها مجموعة قصائد ، والأمر متاح لمقدور كل مقطع على الاستقلال الدلالي بذاته ، ولكن القصيدة تكتمل - دلالياً - وتتكمّل مع عنوانها إذا ما قرئت كاملة وأخذت بوصفها وحدة شعرية واحدة . وهذا ما سنفعله هنا - إن شاء الله .

٢ - أفق التوقع / أو / قلب السحر على الساحر :

حينما أقول إننا نطلب من الحميمين الأقصى والأجل فهذا يعني أنني أضرب مباشرة على مفهوم « أفق التوقع » وهو المفهوم الذي طرحه أصحاب نظرية الاستقبال (Reception Theory) ، وبالأخص هانز روبرت ياوس (Jauss) الذي طرح هذا المصطلح بوصفه أساساً للقراءة والتفسير . ومن ثمة بوصفه أساساً لإبداعية النص . وهو مفهوم يضع منظومة التوقعات والافتراضات الأدبية والسباقية التي تكون مترسبة في ذهن القارئ حول نص ما - قبل الشروع في قراءة النص - وهي فروض وتصورات قد تكون فردية لدى شخص محدد حول نص محدد ، وقد تكون تصورات يحملها جيل أو فئة من القراء عن نص أو نصوص بحيث يستقبلونها وهم يحملون حولها هذه التصورات التي تشكل « أفق التوقع » . تتكون هذه التصورات من سياق الجنس الأدبي ، ومن اللغة الشعرية ، ومن النمط السردى ، ومن الحاصل الأدبي . ويأتى النص المقروء إما ليؤكد هذه التوقعات أو ليعدها أو ينقضها أو يسخر منها وينسفها نسفاً كاملاً . وبناء على ما يحدث تبعاً لذلك فإنه من الممكن فحص النص الأدبي على أساس ما سماه ياوس « بالمسافة الجمالية » Distance esthetic . وهو عن مقدار

« مأساى أنقل من لغتي
زاد النقل
زاد النقل على كلماتي
زاد النقل
... ويتكرر ظهر الكلمات » .

ونزار قباني يقول (٣) :

« أحاول إحراق كل النصوص التي أرتديها
بعض القصائد تتر
وبعض اللغات كفن »

أما أدونيس فيختار اللاجواب لإعلان عن الحالة :

« منذ أسلمت نفسى لنفسى وسادلت
ما الفرق بينى وبين الخراب ؟
عشت أقصى وأجل ما عاشه شاعر

لا جواب » (٤) .

هذه اللحظة الشعرية العجيبة التي فيها يتكسر ظهر الكلمات بين يدي الشاعر ، فيحاول الشاعر أن يحرق كل النصوص التي تغطي جسده ، من أجل أن يعيش أقصى وأجل معاش شعري هو أن لا جواب .

وهذا الأجل والأقصى لا يبد أنه - أيضاً - هو الأقصى والأشد . وهو ما سنحاول البحث عنه لدى الحميمين في ديوانه هذا . وحينما نقول إن الأقصى والأجل هو الأقصى والأشد فإننا نعى أنه اللحظة التي تتجلى فيها الحقيقة للشاعر ليخبر أن : لا جواب . ويرى حينها ما رآه حمزة شحاتة حينما قال : « لا يعطى تفسيراً تاماً للحياة غير الموت » (٥) .

فما هو - إذن - لا جواب الحميمين ؟ إذ لم نعد نطلب جواباً ، ولكننا نطمح إلى معرفة ما هو أقصى وأجل من ذلك ، إلى معرفة اللاجواب في هذا الديوان الصغير حجماً والكبير دلالة .

والديوان ينطوي على قصيدة طويلة واحدة مكونة من خمسة وعشرين مقطعاً ، وكل مقطع يتكون من نصين أحدهما مدور والثاني موشح . وكلاهما - وكل القصيدة - من بحر الكامل حيث يحدث تدوير التفعيلات في المدور وتتمدد الجملة الشعرية

والتوقع ينشأ عندنا من مدخلين يفتحهما هذا الديوان ويفرضها وهما :

١ - عنوان الديوان : وتنتحر النقوش .. أحيانا .

٢ - اسم الشاعر : سعد الحميدين .

وهذان هما اللذان المعرفتان اللتان نجدهما على صفحة الغلاف ، وهما أول ما نجد وما يتفاعل معنا . ومن هنا فإنها يضربان داخل الذاكرة ، ومن هذه الذاكرة يتم جلب الرصيد المخزون عن الشاعر من جهة وعن جملة العنوان من جهة أخرى . وأنا - هنا - لا أخرج عن النص إلى مؤلفه ، إذ مازلت أقول مثل رولان بارت مفهوماً موت المؤلف ونصومية النص .

ولكن نصومية النص تقتضى وتستدعي السياق الأدبي الذي يدور فيه هذا النص ، ولقد عرضت من قبل إلى نوعين من السياقات هما السياق الأكبر والسياق الأصغر^(٨) (والأخير يعنى ما لدى الشاعر من رصيد شعري ، بينما الأول هو السياق الأدبي للجنس الشعري الذي يتنى إليه النص ، وهما معا أساسيان لفهم النص وتفسيره وتقديره) . وحينما أقول - هنا - إن اسم الشاعر يحدث لدينا نوعاً من التوقع فإنني أعني السياق الخاص المتمثل في المجموعات الشعرية التي نشرها الحميدين على مدى أربعة عشر عاماً فتكون له في ذاكرتنا رصيد خاص . وسوف يتم حضور هذه الذاكرة بمجرد أن نشاهد اسم الشاعر على غلاف هذا الديوان ، ومن هنا يحضر التوقع الذي سنقوم بإحداث معارضة بينه وبين الديوان لنكشف عن المسافة الجمالية بين ما نتوقه وما نجله .

وسأبدأ الآن بالثاني وهو ما يجلب رصيد الشاعر عندنا . على أن القارئ الذي لا يعرف هذا الشاعر لن يحدث له ما يحدث لنا من توقع ، ولذا فسيكون استقباله الشعري حراً ومتحرراً من أفق التوقع .

وتجربة الحميدين الشعرية برزت في ثلاث مجموعات ذكرناها أعلاه ، وهي تقدم لنا شاعراً اتخذ الإبداع أداة ضد اللغة . فهو يكتب القصيدة لكي يمزج اللغة من جلوعها ، ولكي يكسر علاقاتها الداخلية ، ويسعى بعد ذلك إلى إعادة صياغتها ، وهذا فعل جعل أحد كمال زكي يشبه الشاعر بأوديس^(٩) .

مخالفة النص لتوقعات القراء ، حيث يسمو النص إبداعياً حسب حجم هذا الاختلاف ويتراجع إبداعياً حسب اقترابه من التوقع ، مما يجعل الاختلاف والمشكلة - حسب مفهومنا نحن - أساساً لإبداع النص المختلف ، وتراجع النص للمشاكل .

ولذا يلزمنا كما يقول ياكوس أن نقرأ النصوص في مواجهة الطبع (against the grain) ، وإذا ما عكسنا النص في مواجهة المطبوع في أذهاننا عنه فإننا سوف نتبين ما هو جاهر ومعاد فيه وما هو منجز إبداعاً ، ومستبين مدى المسافة الجمالية^(١٠) فيه بين ما هو متوقع وما هو خارق للتوقع .

والتعجيد - وحده - ليس للمعيار الوحيد على أدبية الأدب - كما يقول ياكوس - لأن النصوص تطرح وجوها مختلفة في أزمنة مختلفة لمجموعات مختلفة من القراء^(١١) . والمبرة هي في رد الفعل الراديكالي الذي يحدده نص ما على قارئه ما .

هذا قد يجعل ياكوس قريباً من الشكلية الروسية ، أودعاً يجعله مطوراً لمصطلح « كسر التوقع » وموسعاً لحدوده ، لكي يكون مبدأً آمناً لا يلف - فحسب - عند حدود الانزياحات الأسلوبية المفردة ، ولكنه يتسع لكي يكون نظرية في القراءة وفي التفسير ، وربما في تفسير التفسير ، خاصة عندما نقيس فهم فئة من القراء لنص ما ، حينما نقيس ذلك بما وقر في نفوسهم من توقعات وجهت فهمهم وتفسيرهم لذلك النص . ومن هنا فإن أي تغيير في أفق التوقع يحدث معه تغيير في التفسير على الرغم من ثبات النص . ومن هنا فإن « أفق التوقع » هو نظرية في التفسير تدور حول تغيرات المألوف . في حين أن « كسر التوقع » عند الشكليين ملحم أسلوبى يقف عند الدال ويظل إدراكه أمراً ثابتاً ، بينما يظل « أفق التوقع » متحولاً متغيراً مع تحول وتغير القراء . وهذا ما يجعله يتقارب مع مفهومنا عن « المشكلة والاختلاف » ؛ وهو مفهوم عالجناه في مواطن أخرى ليس هذا مجال تكرارها .

ولكن مجالنا هو سير ديوان الحميدين الذي بين أيدينا الآن على معيار « المسافة الجمالية » استناداً إلى أفق التوقع المتشظى^(١٢) فينا عن تجربة الشاعر وعن شاعريته .

شكل صريح وبارز . فالنص عند يقوم على تداخل نصوصي مكشوف تدخل فيه مقاطع شعرية شعبية ، إضافة إلى المفردات الحامية المبسوطة وسط الآيات ، مع الإشارات المعلننة عن الرقصات الشعبية كالمجروح والمسحوب والمجني ، وتداخل النص الأصل مع النص المكتسب في دخول وخروج متواتر . وديوانه (رسوم على الحائط) يكشف عن ذلك بمجرد القراءة ، ويضاف إلى ذلك حضور النص التراثي في اقتباسات صريحة . وصفة الحضور الصريح - إذن - هي السمة البارزة لدى الحميديين ، حيث توجدنا أن نجد عنده الجراءة البالغة ضد اللغة ، ونجد معها النص التراثي متداخلا مع هذه اللغة المهمشة ، ثم نرى اقتباسات من الشعر الشعبي ، مع إشارات إلى مفردات عامية تتغلغل داخل كلمات النص الفصيح ، ومعها نجد أسماء الرقصات الشعبية تنشر نفسها فوق سطح النص . وكل من قرأ الحميديين من قبل ترسب في ذهنه صورة هذه المنظومة التركيبية ، بحيث إنه يتوقع مشاهدتها مرة أخرى في ديوانه الجديد هذا ، بوصفها سياقاً خاصاً بكونه الشاعر فينا عن شعره .

ولكن هذا الديوان يصمد ذلك التوقع ، إذ لا نجد فيه أي حضور صريح لهذه العناصر . ويتحول هذا كلها إلى نوع جديد من التداخل الضمني ، فالرقصات الشعبية تغيب عن سطح النص ، ولكنها تنسرب إلى تفاصيله الداخلية ، ولن نجد ذكراً للمجروح والمجني ، ولكننا سنجد إيقاعاتها ومفرداتها في توشيدات النص وسنجد النص يرقص رقصة المجروح ويغني المجني وهو يقول :

صاقت بنا الساحات
لا ظل لا ، إحاح
والرمل في الراحة
تمشى على الأربع

هذا النص عامي فصيح ، فيه إيقاعات شعبية لا تختلف عن العروض (منهوك الكامل) ، وفيه مفردات فصيحة/عامية . ويمكننا أن نرقص عليه رقصة المجروح أو أن نهبج عليه من فوق ظهور الإبل . كما بإمكاننا أن نقرأه قراءة شعرية فصيحة .

ولا اعتراض على هذا التشبيه ، غير أن الأمر لا يقف عند ذلك مما يرفعه عن حلول التقليد . لأن الحميديين يندفع وراء الفعل لأسباب وظيفية من الممكن تلمسها واستكشافها من سيرورته الإبداعية . وهي تشير إلى أن الشاعر - مثله مثل محمد حسن عواد - قد جعل القصيدة موقفاً وموعداً مع التجربة : تجريب ما يمكن أن نفعله مع اللغة ، بحيث تكون الكتابة الشعرية نوعاً من الفتوحات المتواصلة داخل اللغة بإيقاعاتها وميقاتها ، ليس طلباً للنص الكامل وإنما هو طلب لفتح لقوى نصوصي ربما يكون ناقصاً ، لا يجم . والمهم فحسب هو استكشاف الإمكانات غير المستكشفة ، وهذا جعل الحميديين واحداً من الشعراء الذين يفتحون مسالك اللغة لسواهم ، وظل واحداً من المجريين الحريين ، في النص الشعري الحديث . وسوف نتوقع - هنا - شيئاً من هذا التجريب الجريء كما نجد في مجموعته الأولى (رسوم على الحائط) وسائر مجموعاته . غير أننا نصاباً بديوان يقوم على قصيدة طويلة واحدة تتخلل عن التجريب في الأشكال والصيغ ، وتعتمد شكلاً شعرياً مقبولاً ومتعارفاً عليه هو شكل التدوير وشكل التوشيع ، ثم تتوضع مع اللغة مواضع تعبيرية تجعله يتحول من شاعر ضد اللغة إلى شاعر عاشق لها ، فيتسامى معها إلى منزلة فوق كل معرفة :

أنا وأنت في خياه الحائر/ قالوا
عاشقين/ قد قُدَّ قلب كليهما من جذع
باسقة العواطف ، أصلها في العمق أما
فرعها/ يعلو على أبصار من هرفوا/ وكل
المارفين .

ولكن هذا التسامى لا يجعل العاشقين في قمتهما المتوخاة بل يزلزل الجبل من تحتها في نهاية القصيدة - كما سنرى لاحقاً . إذن الشاعر يتنقل نقلة نوعية في تعلمه مع النص الشعري من حيث علاقته مع اللغة .

وسمات تجربته الشعرية لا تقف عند هذا فحسب ، بل إن من أبرز ما تمخضت عنه تجربة الحميديين أشياء منها تضميناته الصريحة للنص الشفاهي المتمثل بالشعر الشعبي والمصطلح الشعبي والرقصات الشعبية ، مما هو ميثوث في قصائده على

بكى / فأيكاي . . فكان بكلاؤا يرغى
على غلالة / ملغفة ، لما تكشف وجهها زاد
الأنين

هنا نجد امرأ القيس يتحول ليكون الحميدين ، وهما معا يستجيران ويبيكان ، وتلفها غلالة واحدة ، هي شجرة الشعر الوارقة ، لكن وجهها لا يشفى مثلما كان صبح امرئ القيس من قبل ، ذلك الصبح الليل المتوحش الذى إذا تكشف للحميدين ضاعف بكاءه وجعله أنينا ، وهكذا يبدأ امرؤ القيس بكتابة تاريخية حيث كان فيها أول من بكى واستبكى ووقف واستوقف ، وجهه الحميدين ليستنبه نصه هذا خلية بكتابة تتجسد من داخل النص لتتفجر بالأنين . ويتحول الضيف القديم إلى عضو حى فاعل من داخل النص ، وهنا نكون أمام تجربة تمكس ماضيها ، لتحوله من عناصر لها سمة الطارئ والغريب والضيف ، إلى عناصر متضادة متمازجة متجانسة ومن ثم مكونة للنص تكوينا حيا ، فكأنما كانت فى السابق زينة يتزين بها النص ، أو حيلة يتوسل بها الشاعر على موروثه لكى يالق هذا الموروث ولا يفر منه إذا ما رأه يتجرأ على اللغة جرة قد تسبب الوحشة والغور من هذا المتجرى .

أما الآن فهي لم تعد مجرد زينة أو حيلة ، ولكنها صارت تركيبة متألقة فيها الفصيح والشعوى وفيها الرقصة والإيقاع وفيها الموروث ، كلها فى وحدة شعرية متعاضدة متعاضدا لا يفضى بها إلى قبول ومسللة ، ولكنه يجمعها كلها لكى تنتشر النقوش فى مشهد احتفالى دال .

وهنا نعود إلى العنصر الأول من عناصر أفق التوقع ، وهو عنوان الديوان .

وتنتشر النقوش . . أحيانا

هذه جملة عنوان الديوان ، وهي جملة شعرية لا نجد لها فى صلب القصيدة ، ولكنها مع هذا هي الصلالة والبيان الإشهارى للنص . إذ تصدره من جهة ، وتوحى بتفسير دلالاته الكلية ، وكذلك هي علامة على رؤية الشاعر لنصه . ومن هنا ، فإن جملة العنوان تصبح جملة عضوية من جسد القصيدة تدل عليها وتتداخل معها وتعلن عنها . كما أنها تتداخل معنا نحن إذ نستقبل الديوان من بوابة هذه الجملة ،

إنه هنا يقوم بتفصيح العامة ، وتعميم الفصيح ، وكأنما قد وصل إلى صياغة حله النهائي مع مشكل التعبير والإفصاح . ولكن هيهات ، إن النص النهائي يقول غير ذلك كما سنرى . ويتكرر هذا النمط التوشيحى مع كل مقطع من المقاطع الخمسة والعشرين ، أى أننا نجد خمسة وعشرين توشيحاً مثل هذا ، ومعها مثلها من النصوصات (أو النصيصات) المدورة .

فالشاعر - إذن - يدخل فى اشتباك من نوع جديد مع نصه وتجربته . إذ لم يعد ذلك المجرب الذى يوقف نفسه على جملة الشعرية واحدة واحدة لكى يستطفا بشفرة قلعه . لقد تجاوز الجملة إلى النص ، وتجاوز النص المحدود إلى النص الملحمية ، وتخلص من الحضور الصريح إلى التداخل الضمى ، وخرج من سطح القصيدة إلى ضمير النص ، فتحرك الشعب والشعوى من داخل قلب القصيدة ، ورقصت القصيدة من أعماقها وغنت ، فتداخل الشعوى مع الفصيح ، وصار النص وحدة حية تألف فيها الاختلاف ، وتوحدت العناصر وامتزجت امتزاجا كيميائيا متجانسا . وجاء الموروث الشعرى - أيضا - وكأنه خلية حية من خلايا النص بعد أن كان - سابقا - مجرد ضيف عزيز على النص . ولتقارن حضور امرئ القيس فى نصين من نصوصه أجدهما قوله فى قصيدة (رسوم على الحائط) وهي القصيدة التى حملت عنوان الديوان الأول ، وكتبها الشاعر عام ١٩٧٤ م . يقول فى أحد مقاطعها مستحضرا امرأ القيس ضيفاً عزيزاً على النص :

يحيى غناه الأحبة قبلا - فقا بك أو - يا فؤادى
رفقا - علامات حب يلقنها الوجد للصب
وقت الرجوع^(١) .

ولكن هذا الضيف العزيز يظل بين قوسين بوصفه عنصرا خارجيا فى هذا المقطع . أما فى قصيدة (وتنتشر النقوش . . أحيانا) فإننا نقرأ هذا المقطع :

يا مستجير بآخر ، يكتيك مثل / أنفى
لما استجرت بصاحى . . أصغى إلى ،

قوم جوف (خشب مسندة) فيهم وهن وخور (يحسبون كل صبيحة عليهم) . ولقد استجلب الشاعر هؤلاء ليكشف بهم عن الباب المسدود الذي ظل يطرقه ، ولكن هذه (الخشب المسندة) لا تصحو على طرق الطارق ولا على هبوب الرياح . من هنا ضاعت القصيدة في هذا الوسط المناق ، الوسط الجشئ ، ذي الجسد الجميل واللفظ الجميل ، ولكن المخبر قبيح وواهن ، ولذا فإن الألمان تعلن موتها : الألمان تموت معلنة بعد أن أغلق الباب في وجهها .

إذن دلالة الانتحار مرتبطة بعناصر اللغة كالألحان والنقوش ، وهي من علامات النص المبركة لدى الحميديين . وظلت هذه الدلالة تسرب في تضاعيف نصوصه إلى أن وصلت إلى غلاف هذا العمل الجديد ، لتكون علامة أولى عليه ، ولتربط الانتحار باللغة في حالة كونها « نقشاً » ، أي اللغة الكتابية (وليست الشفاهية) مما يشير إلى المازق التعبيري الذي تتأزم فيه اللغة حينما تتحول من الصوت إلى النقش ، وهذا هو الحين الانتحاري أو الأحيان الانتحارية التي يشير إليها العنوان . ومن هنا فإننا نستوقع مشهداً انتحارياً تنتجر فيه اللغة في هذه القصيدة/الديوان . هذا هو التوقع ، وأبادر فأقول إن هذه هي النتيجة الدلالية الكلية أيضاً - كما سنرى بعد قليل .

هذا إضفاء دلالي للخيمة التي نسجها الشاعر ، وللرسوم التي حفرها على الحائط فنقش منها علامة الانتحار وأعلن موت الألمان في عالم (الخشب المسندة) . وهو هنا يميز التوقع ويصادق عليه . بينما كان قد كسر التوقع في عصره الآخر .

هذه هي مأساة القصيدة التي تلبست اللغة الكتابية ، ولم ينقلها بتوظيف النص الشفاهي وإيقاعاته ، لأن التحول النصوصي لم يقابله تحول في الوسط الحشبي الذي يحيط باللغة ، قبل و/بعد/وأثناء .

ولكن التحول في تجربة الكتابة ذاتها قد حدث - ولا ريب - وموقف الانتحار يصير لأسباب تحدث في النص نفسه ، وتتنامى من داخله بحيث لا يكون الانتحار نهاية وإخفاقاً ، ولكنه إعلان موقف وإعلان احتجاج . والانتحار هنا وسيلة من وسائل تأكيد الذات واستكشاف الباطن ؛ ذلك لأنه فضح للزيف وإفصاح عن العلة وتشهير بالعلب . وموقف الحميديين

ويحدث معها استدعاء السياق الشعري لهذه الجملة في رصيد الشاعر في ذاكرتنا ، ومن ذلك عناوين (أو عنوانات) دواوينه مثل : (رسوم على الحائط) ، (خيمة أنت والحيط أنا) ، (وتنتحر النقوش .. أحياناً) .

حيث نجد (الرسوم) و (النقوش) و (الخيمة والحيط) وكلها من وجوه تحولات اللغة من صوت منطوق إلى حرف متجسد في نقش أو رسم (والخيمة ذات صلة تاريخية مع القصيدة منذ بنى التحليل بن أحمد عروض الشعر على صورة الخيمة بكل ما للخيمة من مصطلحات صارت كلها من مصطلحات العروض) .

وهذا مشهد لتحول اللغة من النطق والصوت إلى الكتابة ، وهو تحول أشغل جاك ديريدا وشغل وقته وفكره . وكذلك هو يشغل الحميديين ويجعله يقف على مشهد التحول هذا فيعلن عنه من جهة ويربطه بالانتحار من جهة أخرى .

والانتحار والإعلان معا يجتمعان عند الحميديين ليكونا موقفاً حاسماً ضد اللغة ، ويستجل ذلك في قصيدة كتبها عام ١٩٧١ بعنوان (الألمان تموت معلنة ^(١)) فيها بوح وإفصاح عن الاختناق ومنها قوله :

عند الصباح ..
هبت على الخشب المسندة الرياح
لفقرت نحو السور أطرق بابي
أنا وأزهاري نلق بيابه ..
غرضي ..
عطاش نحن ..
لم ينزل مطر ..

هؤلاء (الخشب المسندة) هم فئة بشرية ورد ذكرهم في الآية الكريمة (وإذا رأيتهم تعجبك أجسامهم وإن يقولوا تسمع لقولهم كأنهم خشب مسندة يحسبون كل صبيحة عليهم هم العدو فاحذرهم قاتلهم الله أن يؤفكون - سورة المنافقين ، آية ٤) .

هذه فئة ذات أجسام تثير الإعجاب ، وذات لغة تثير الأسماح ، فيهم جمال الجسم وجمال اللغة ، ولكنهم - مع هذا -

هنا يمثل موقف « جوته » حينها يقول :

على الشاعر أخيرا

أن يكره من الأشياء كثيرا

فلا بدع من القبح فتبلا

بحيا إلى جوار الجميل^(١٦)

٣ - الصوت أو الموت

١ - ٣

قلنا إننا أمام نص انتحاري ، لا بمعنى أنه يقتل نفسه ، ولكن بمعنى أن النص يستنهض ذاته من خلال هذا الحيارى الوجودى الحاسم : إما الصوت وإما الموت . إن لغة الكتابة في مأزق حيث يواجهها موتها وانتهاء دورها بوصفها فعلا إيجابيا وهذا هو « حين » الانتحار . ولذا لا بد للصوت من أن يعود إلى اللغة فيعود الشعب إلى النص ويعود النص إلى الشعب ، ويكون الفصحى والشعبي شئين متجانسين ، بعد أن تنافرا تنافرا قضى عليهما معا . وهذا هو الفعل الاستهضاض الذى تنصلى له هذه القصيدة . ولن نتوقع منها النجاح لأنها ليست ميثاق عمل سياسى ولكنها فحسب صرخة حياة تحاول جلب « الصوت » وتوظيفه ، ولكن بعد أن تكشف عن القبح والزيف .

وبما أننا أمام قصيدة طويلة تتكون من خمسة وعشرين مقطعا مزدوجا فإننا - إذن - أمام معان فرعية يفرزها كل مقطع على حدة ، وأمام معنى كل يقضى إليه النص . ولن نشغل أنفسنا بالمعان الفرعية لأنها تنبئ عن نفسها وتكشف أبعادها بمجرد القراءة ، ولكننا قد نستعين بهذه المعان الفرعية لننزل منها نسيج الدلالة الكلية ، ولنتكشف عما لم يقله النص ، ولكنه أسس له وتوجه نحوه وأفضى إليه بوصفها دلالة نصومية . والنص يتحرك على بعدين في بنته الدلالية الناتجة عن علاقات الفروع بالكلى ، وهما بعد « القبح والزيف » الذى يفضحه النص ، ثم بعد « الصوت » . وسنقف عندهما وقفات استكشافية فيما يلدح من قول .

٢ - ٣

يدخل النص من بدايته في لعبة الفضح من جهة ، والإفصاح من جهة ثانية ، حيث التعبير يتضمن الإدانة ، وهذه صورة للمسغ الذى تتواجه معه القصيدة :

إن التشهير بالقيبح والإعلان عنه يعطى الجميل مجالا للتنفس والتبرعم ، وهذه القصيدة حينها تملن عن انتحار النقوش (= اللغة الكتابية) فهي تكشف عن المرض الذى أصاب اللغة فجعلها نقشا جامدا ، ولذا فإن عودة « الصوت » إلى اللغة تصبح شرطا وجوديا من أجل اللغة الفاعلة ، اللغة التى تفتح الأبواب الموصدة . قد أكون هنا كشفت ما يحسن إرجاؤه إلى حينه في الآتي من الدراسة ، ولعل عذرى هو قوة جملة العنوان وقدرتها على فرض دلالاتها مما يجعلها بداية للنص وخاتمة له . وهذا ما جرى إلى كلام ليس هذا مكانه ، وأعود إلى مسألة « أفق التوقع » وأقول إن السياق الشعرى للحميديين يتحول مع هذا الديوان من سياق كان يتكى على بنية الشكل ، وعلى شاعرية الشكل والتداخل الصريح حيث كانت الدلالة تتولد من اللامعنى ، وشخصية النص كانت في « شكله » ، وتحول هذا إلى بنية متحولة تعتمد على سياقها الداخلى بدلا من التداخلات الصريحة ، وتتكون الدلالة فيها من « شبكة المعنى » ، وهى شبكة ينسجها الشاعر لتفضى إلى معنى للمعنى : الدلالة الكلية ، فينسلخ من تجربة الشكل والتداخل ليدخل في تجربة النسيج المركب ، فكانه يطبق جلته الشعرية القديمة : خيمة أنت والحبوط أنا ، حيث القصيدة خيمة منسوجة من خيوط الشاعر المتمازج معها تمازجا تكوينيا ويكون الشاعر ليس مؤلف النص ، ذلك المؤلف التقليدى الذى يقف خارج النص ، ولكن الشاعر هو النص خيوطا وتكويناً ومادة . وهذا هو التمازج الذى تفصح عنه قصيدة (وتتشر النقوش . أحيانا) حيث صارت نصا انتحاريا بمعنى أنه نص استهضاضى ، يستنهض ذاته بوصفه نصاً ، لكى تكون لفته حية فاعلة من خلال توليد الصوت الحى من داخلها فجعلت الإيقاع الشعبي صرخة حياة تتكرر في كل مقاطع القصيدة .

هذا يجعلنا نقول إن التحول - هنا - أفضى إلى تغيير نوعي في « شخصية القصيدة » التى كانت تقدم نفسها عبر الشكل .

واللابسون ثياب من قد فصلت تلك الثياب لهم
بدون إشارة ، أو رغبة يتريصون ليملاوا
الحجرات
والأحواش بالبهيم المسخرة للمجبة للحداء
مطاطنى
الهامات ، تعلك ، ثم تلفظ في زفير من فتات
الصمت
آلاف المطامن .. والطمين .

طاب المكان
واللامكان تمددت أطرافه
وتشابكت أوصاله ..
تجتر خلف لعب فكها
مكايل الزمان على الزمان
وفي الزمان توحدت أصوات أصهار السنين

(طاب المكان) وهذه طيبة يموت المكان فيها لأنه يتوقف بعد ذلك عن الفعل . إذ كل الأفعال التالية في النص منسوبة إلى (اللامكان) ، ومن هنا فإن النص يعلن مبكراً عن (موت المكان) ليحل عله اللامكان . والذي يطيب يموت لأنه يتوقف عن الفعل . وبعد ذلك يأتي (اللامكان) حيث يتجسد كأننا حيا له أطراف تتمدد وأوصال تتشابك ، وله فكان يجتر بهما ويلعابها كل مكايل الزمان ، ومن هنا فإن اللامكان يتتبع (الزمان) ويحتز به مثلاً أنه قد ألغى المكان وحل محله . وبهذا فإن القصيدة تبدأ بفضح القبح والإفصاح عنه ، حيث يتسود (اللامكان) ملغياً بذلك المكان والزمان . وحينما يسيطر فهذا معناه أن النص يفضح عن عمليات الإلغاء والنفي لكل الأشياء التي نهمها ذات فعل ، وي طرح بدلا عن ذلك أشياء هلامية تقتحم المشهد متجسدة وكأنها حيوان خرافي يشبه ليل امرئ القيس الوحش المتمثل بحيوان ذى صلب يتمطى وينوء بكلكله بعد أن يردف بالأعجاز . وما هو (اللامكان) هنا يتمدد وتتشابك ويحتر ، وله أطراف وأوصال فكان ومن ثمة فإنه يلغى وينفى ويحل محل الكل إذ لا زمان ولا مكان .

هنا يتأسس المطلع حيث يطلع النص علينا مفصحا عن الإلغاء أولا ، ثم يضع أداة الإلغاء في موضع الفعل وصناعة الحدث ، ويأتى (اللامكان) لكي يكون مجالا للنص . وتجسد القصيدة نفسها خارج الزمان والمكان ، ويواجهها (اللامكان) ساعيا إلى ابتلاعها مثلاً ابتلع الزمان وساعيا إلى إلانها مثلاً ألغى المكان . والعالم من حوالها هو عالم (اللابسون ثيابهم) ولكنها ثياب تكشف عن (العرى) أكثر مما تستره ، ذلك لأنها ثياب (بدون إشارة) وبدون (رغبة) ومن ثم فهي مسخ وزيف ، وأصحابها هم (الباركون على ضفاف شوارع الزنوات) . وهذا يخرج هؤلاء من دور الفعل ويجعلهم خواء مسوخا ليس إلا . وإذا خرجوا من الفعل فإنهم يخرجون

هؤلاء المتمثلون تمثلا مسوخا بلا صفات تميز وجودهم البشرى ، فهم قد ستروا عريهم الجسدى بالثياب . لكن هذه الثياب (بدون إشارة) ؛ فهي مسخ يغلو من أى ميزة وبالتالي فهي بلا هوية . وهذه صفتها الحسية : اللاهوية . أما وجدانها المعنوى فهو مسخ آخر إذ إنها بلا (رغبة) أيضا ، فهي بدون إشارة وهي بدون (رغبة) ، مما يجعل وجودها مواتا كالعدم وهذا الوجود العلمى يفرز عينة بشرية مسوخة هي هذه (البهم المسخرة للمجبة للحداء) وهي تتمثل في هؤلاء (المطاطنى الهامات) الذين لفظتهم الحياة (في زفير من فتات الصمت) . وفي المقطع السابق على هذا نقرأ علة هؤلاء :

المشتكون من الأنا ...

....

والباركون على ضفاف شوارع الزنوات .

هؤلاء المشتكون : الباركون يقعون في هيامش الزنوات خارج أحداث الحياة ومن ثم :

تلتهم الرياح لقاها من خلفهم

تتورم الأناث

بالأخرى التي شاخت مفصلها ...

هنا (تتورم الأناث) وتشيع مفاسل الأخرى ، أما هم فباركون ، منهم السكون والموات ، وتبقى كل معالم الحياة متورمة تورما شاخت به المفاسل .

وهذا التورم وشيخوخة المفاسل تولد عن مقطع سابق هو مطلع القصيدة وديانيتها حيث نشأت مفارقة بين (المكان) و (اللامكان) حيث يتراجع المكان ويلغى نفسه ليحل (اللامكان) محله :

هذا هو الصوت الذى تسمى القصيدة نحوه ، فلما أن نجهده وإلا فالموت إذن .
والحق أن الشاعر يعيش منذ عام ١٩٧٤ متظنرا هذا الصوت ، إذ سبق أن قال في مطلع قصيدته (رسوم على الحائط)^(١٤) :

تجيبين قلبى مع الغيم
قلبت .. تجيبين عند احتدام الرهود
وقلبت .. تجيبين عند المساء
وعند بداية كل صباح
وقلبت ..
وقلبت ..
وكان انتظار .

والإحالة هنا إلى (غائبة) فهي تغيب مثلما أن (الدرب) يتم إخفاؤه . وهناك - إذن - وجود ولكنه غائب ونفى . بينما الظاهر والجلي هو (اللا) : اللامكان واللاوجود . أما (الدرب والغائبة) فيظان أن الخفاء ، بل إنها ليمعان في التخفى ويسمان إليه . وعنه نقراً في المقطع التاسع :

العين ترمى هديها خبيلا وتفرغ الفم المحمر
عن لفظ تبتك .. باحثا عن مفود .. أو ساعد
يقوى على إمساكه كي يطلق الكلمات ،
والكلمات
تتمنع بعضها من أن يجاهر أو يبين .

هذه اللغة يصارع بعضها بعضاً لكنى تمتنع عن الكشف والإفصاح ولكى تظل في الخفاء . وفي هذا الصراع تدخل اللغة في دوامة تبدأ من خجل الميوان عن النظر ، وحرار الفم وتبتك اللفظ . ومن هذه الأفعال : التحلل والاحرار والتبتك ، وهي كلها ارتدادات نحو الداخل وتراجع عن المواجهة ، تأتى الكلمات كي تمنع . والمنع هنا موجه ضد الكلمات نفسها . فهي الفاعل والمفعول/ الأمر والمأمور . ويتحقق حينئذ الاختفاء لأنه رغبة ذاتية للغة . ومن ثم تصبح وظيفة الكلمات ليست المجاهرة والإبانة ولكن (الإخفاء) ، ومن هنا صار (الدرب) خفياً والكلمات (خفية) والمخاطبة غائبة . ولكنها مع غيابها

خروجاً سبقهم إليه الزمان والمكان ، وبذا تكتمل حلقة الخروج والنفى والإلغاء . ويتوحد اللامكان - بعد ذلك - ليحتل مطلع القصيدة ومن ثم يحاصر ولادتها ويلاحق غوها . وإن كان هيدجر يقول : « إن تاريخ الكلمات هو نفسه تاريخ الوجود »^(١٥) ، فإننا هنا نجد النص مواجهاً باللاتاريخ ، ومن ثم فإن الوجود في النص يتعرض للتهديد إذا ما كان بلا تاريخ وليس من شأن (اللامكان) إذا سيطر أن يفتح باباً للتاريخ ، وهذا عينه هو لمازق الذى تفصح عنه القصيدة وتفصحها وتعلن عن القبح الذى يحاصر الجمال . فماذا يفعل النص - إذن - وقد وقع في الحصار ؟

٣ - ٣

إذا كانت القصيدة تفصح القبح والزيف ، فإنها في الوقت ذاته تتورط بالوقوع في مصيدة هذا الزيف . فاللامكان قد صار هو مصدر الفعل والتصرف بعد أن تجسد وتحكم في مطلع النص . ولذا فإن النص يتأزم منذ البداية ويتكشف من ذلك علة عنوان القصيدة (وتنتحر النقوش .. أحيانا) . وكأننا - إذن - أمام علية الانتحار وبعد إلغاء المكان وإبتلاع الزمان لم يبق سوى انتحار النص .

وهذا لا يحدث عن غفلة أو جهل ، بل إن النص يكشف عن « عليم » لا يصرح بصفته ، وهذا ما نراه في التوشيح المقابل لمقطع (الالبسون ثيابهم) حيث نقراً :

قد كان من يجرى
من بعدهم يدرى
بالدرب من فجر
لكنه يخفيه .

هناك إذن (درب) وهناك من يعرف هذا الدرب ، ولكنه (يخفيه) ، وهو يخفيه لأن ذلك هو سر النص وروحه . ولابد أن تكون الروح سرا ، ولو تم كشف ذلك وإظهاره لانتهى النص عند المطلع مباشرة . ولكن عملية الإخفاء هي عملية « الإنشاء » . ولن يكون النص إلا من هذه الوجهة ، وجهة الإخفاء والإضمار وليس الكشف والإظهار .

من هنا يبدأ النص - إذن - وتبدأ الأسئلة . فما هو هذا الدرب ؟ ومن هو ذلك الذى يدرى به ؟

مهمورة قسّمت وجه حبيبتي

في كل وقفة جفن أثني

غير أن توحّد النظرات

يفردها ويجعلها بلا شبه

ولا تد . .

مهما يكن فيهن من خفر أو استحياء

فلا . . لا يرتقين .

ما مثلها حلت

في الأرض ما مرت

وبعد ما ولدت

تلك التي ترقى .

هذه هي صاحبة السر التي لما نزل في الغياب والاختفاء
ولكن صفاتها تتكشف لنا واحدة تلو أخرى فهي :

أ - باسقة العواطف .

ب - سيرة طالت .

ج - أصلها في العمق .

د - فرعها يعلو على أبصار من عرفوا وكل العارفين .

هـ - توحّد النظرات يفردها ويجعلها بلا شبه ولا تد .

هذه العميقة من جهة والباسقة العالية من جهة أخرى ، هي
سيرة طالت ، تتشابه مع غيرها من الإنث من خلال قسّمت
وجها المهمورة في جفونهن ، إلا أن لها نظرات تفردها وتمييزها
وتكسر التشابه وتلفيه ، فتمن حينئذ في الاختفاء لأن الصفات
ما إن تبدأ بالتدليل والإشارة إليها حتى تتراجع عن التشبيه
وتشرع بوصفها بالاختلاف والتفرد . وبهذا فإننا لن نستدل
عليها بأدواتنا نحن إلا إن قرر الشاعر الكشف عنها .

هنا دخل الشاعر في السر وتغلغل فيه فامتلكه وصار فيه
ومنه ، وقد عرف (الدرب) ولكنه مازال (يخفيه) ، وسيظل
النص مآدام في الحفاء . ولكن هل سيستمر الشاعر ويصير على
لعبته الإبداعية هذه ؟ .

يأتى الشاعر في المقطع الثالث والعشرين وكأنه قد فرح بالسر
فرحاً بلغ غايته ، وحيناً بلغ الغاية أخذ يتجاوز حده ، ويطل
برأسه نحو عالم المائدة المكشوف ، وراح يعلن عن ضيقه بالسر

تكلمت حيث ترددت في النص جملة (قلت وقلت وقلت) فهي
تتكلم من الغياب ، والدرب يظهر من وراء الحفاء مثلاً أن
الكلمات تفعل في الحفاء .

من هنا يصح أن نقول إن الأفعال في الغياب وفي الحفاء هي
الأفعال المؤثرة والمتتجة لأن النص هنا تولد من رحم الحفاء
والغياب .

وفي رحم الغياب التقى الشاعر معها ، وهو لم يلتق معها
إلا بعد أن اكتشف أن السر في الحفاء ، ولم يحدث ذلك في
قصيدة (رسوم على الحائط) لأنه توهم أن النطق المتمثل في
جملة (وقلت) وتكرارها سوف ينتج عنه حضورها إليه ، ولذا
ظل ينتظر هناك . ولم يحدث شيء في ذلك النص ، ولكنه جاء
أخيراً كي يتعلم أن السر في الحفاء ، وقبل هذه الحكمة الشعرية
وتقبل هذا الحل الشعاري وآمن أن « الاختفاء » هو سر اللغة
ومطلب الكلمات ، حينئذ التقى معها لقاء العاشقين :

أنا وأنت في عياه الخدر/ قالوا

عاشقين/ قد قُدّ قلب كليهما من جذع

باسقة العواطف ، أصلها في العمق أما

فرعها/ يعلو على أبصار من عرفوا/ وكل

العارفين

أما باسقة العواطف فهي التي قال عنها :

يا سيرة طالت

ونسمة طابت

حنّت وما ارتابت

ميادة الأغصان .

ولكن هذه لا يفصح عنها ولا تتكشف ، ذلك لأن سرها في
اختفائها ، والشاعر يدرك ذلك . ولذا قال :

لا غير إن شاعت

في الأفق أو سارت

سيرتنا وازدادت

من حولها الأقوال

وهذه سر وحيد مخرد ، سر للشاعر وحده ، وهي سر

لا شبه له :

المخفى ، وكعادة البشر في طبيعتهم الحاد ورغبتهم بالإعلان من
فرجتهم ذهب الشاعر ليعلم أولاً ضيقه وفراغ صبره وضجره
من تحمل السر على عاتقه فقال :

ضائق بنا الساحات
لا ظل لا واحة
والرمل في الواحات
نمشى على الأربع

هذه الحياة الخاصة بينه وبين السر المخفى تحولت إلى عبه
يضيق منه الشاعر ، فقرر في المقطع الرابع والعشرين أن
يكشف سره وأن يعلن :

أحببني .. أحببني .. قلنا معا : إنا نصب
فأوغرت كلماتنا كل الصدور
قلنا .. نصب فأوغرت كلماتنا
قلنا .. نصب فأوغرت ..
قلنا .. نصب
قلنا بوجع لا يلين .

هاه . لقد باح الشاعر ومجربته وأعلن كشف المنفى وفصحا
السر . ولكننا نعرف من بداية النص أن الذي يكشف عنه
ويفضح هو الزيف والقيح ، أما الحب فهو يغطي مثلما تغطي
الكلمات بعضها على بعض . واللغة تسعى إلى إخفاء نفسها
وإخفاء الحب . وفي المقابل تأخذ بالكشف عن القبح
والزيف . ولكننا هنا نجد أن الحبيبتين (الشاعر والقصيدة)
يقدمان على فضح السر وإعلانه . ولذا فإننا نفتقران إثماً جللاً
في حق نفسيهما .

ومن يفعل ذلك فلا بد له من عقاب يعاقب به نفسه . وقد
جاء العقاب الذاتي في المقطع الأخير حيث نقرأ :

طفا نردد حاليين .. وكان يحدونا اليقين
وخطى رموش العين تكبو في طريق
السادرين / ويقطع الوقت المسجي
بالمناشير الحرية / تمصف الريح

السيطة .. بالنتار على الوجوه .. وعلى
الجبين .

مدنا مع الأحلام
تسترجع الألام
وتقلد الألام
وغزق الأوراق

خرجوا من الحلم إلى اليقين . ومثل أي حلم ينتهي حينها
يتحقق . والحلم إذا صار يقيناً ينتهي ونشعر في البحث عن
حلم غيره . وانتهى حلم القصيدة بتحوله إلى يقين . وانتهى
سرها بإعلان هذا السر . وهنا جاءت بهم الريح السيطة لتدخلهم
في إمره (اللامكان) ، وها هي شهرزاد تنطق بالسر وتكشف
عنه ويقتلها شهریار إذ لم يعد لديها سر يجري وراءه .
وهنا يقلد السادرون أقلامهم وعزفون أوراقيهم :

وتقلد الألام
وغزق الأوراق

هذه الألام والأوراق هي مادة النص المنقوش ، تلك المادة
التي انكشفت بوصفها نقشا أو نقوشاً مفضوحة ، ولذا فإننا
نتنحر جزءاً وفاقاً لما اقترفته ضد نفسها من « خطيئة » تكفيرها
بالانتحار الذي حان حينه . وهذه هي الأحيان التي تنتشر فيها
النقوش حينها تفضح السر وتفضح عن الاختفاء ، وكما يقول
جوته :

على الشاعر أخيرا
أن يكره من الأشياء كثيرا
فلا يدع من القبح فيلا
يحيا إلى جوار الجميل .

أما إن عاش القبح إلى جوار الجميل ، فإن الجميل سوف
يضيق ويتعب ويتلاشى .

ومن هنا فإن قصيدة الحميديين هذه تعمل الحرب على حالة
الانكسار الداخلي ، حينها ينكسر النص ويضعف أمام الإغراء
الحسي ويريق الكشف والإعلان فيفضح سره ، بينما دوره هو

الزيف وفي سطوة اللامكان . يتنحر لينهب إلى المكان وإلى الزمان ، وإلى اللابسين ثيابهم ليس بدون إشارة أو رغبة ، ولكن مع الإشارة والرغبة حيث الجمال فوق القبح والحلم فوق الزيف ، وتكون اللغة صوتاً يفعل ويتنحى . فإذا لم يكن الصوت فليكن الموت . وهذه أجمل وأقصى ما عاشه شاعر : لا جواب .

في فضح القبح والزيف - كما في مطلع النص - مع الاحتفاظ بحقه في التسامى والتعالى . وإلا فلان سمو السمو وعلو الاعتلاء هو في أن تنتحر النقوش ، ليكون انتحارها لغة للغة وسرا للمس يفضح القبح من جهة ، وينقل النص إلى عالم آخر أسمى وأرقى من عالم المادة ذى البريق والزيف . والانتحار هنا يكون انتصاراً ذاتياً للنص الذى يربأ بجوهرة عن البقاء في

الهوامش :

- ١ - سعد الحميد بن : ينتحر النقوش .. أحياناً ، دار شعر ، القاهرة ١٩٩١ م .
- ٢ - أحمد مطر : لافتات ٣ ص ٤٨ .
- ٣ - زرار قباني : الكبريت في يدي ، ص ٧ . منشورات قباني ، بيروت ١٩٩٠ م .
- ٤ - أدونيس : الحصار ٧٩ .
- ٥ - حمزة شحاتة : وفات عقل ، جمع وعبد الحميد مشخص . تهامة ، جدة ١٩٨٠ م .
- ٦ - الاختلاف والمشكلة مفهومان نقديان تم استقرائهما عن النقد العربى ، ولقد وضعت في ذلك كتاباً بهذا العنوان سوف يصدر قريباً إن شاء الله .
- ٧ - عن ياقوس ومفهوم « أفق التوقع » انظر :

P. Rice and P. Waugh (ed); *Modern Literary Theory* 83- 90. Edward Arnold- London 1989.

R. C. Holub; *Reception Theory* 53- 82. Methuen London and New York, 1984.

- ٨ - من السياق الأكبر والأصغر انظر : عبد الله الغذامي : الموقف من الحداثة ومسائل أخرى ص ٩٠ جدة ١٩٨٧ م .
- ٩ - أحمد كمال زكى : شعراء السعودية المعاصرون ، التاريخ والواقع ص ١٦ ، دار العلوم ، الرياض ١٩٨٣ م .
- ١٠ - سعد الحميد بن : رسوم على الحائط ، ص ١٠١ ، دار الوطن ، الرياض ١٩٧٧ م .
- ١١ - السابق ٤٥ .
- ١٢ - جوتة : الديوان الشرقى للمؤلف الغربى ٧٣ ، ترجمة عبد الرحمن بدوى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٠ م .
- ١٣ - عن ذلك انظر : عبد الرحمن بدوى : مدخل جديد إلى الفلسفة ص ٢٢٢ ، وكالة للطبوعات ، الكويت ١٩٧٩ م .
- ١٤ - الحميد بن : رسوم على الحائط ٩٩ .

تجليات الشعرية

فى إشراقات رفعت سلام*

عبدالله السمطى

(مصر)

« إننا نفكر من داخل عالم يتكلم ، ونكلم من قبل »
« مارلو يوني »
« الحروف أمة من الأمم .. غاطيون ومكلفون »
« ابن عربى »

ذهنية ، وميتا - ذهنية ، بوصفه مشروعاً إبداعياً - تمنحه حضوره الفيزيقي وزوجه ، وتفتح له بالتالى رسيدا لا نهائيا لاحتمالات التأويل والتحليل ، مما يجيل دينامية الإبداع إلى دينامية التلقى والقراءة بانتقال النص من نسق مجرد ، معقول ، غائب إلى نسق مدرك ، معاين ، هو تجليه على ورقة الكتابة . . .
وحيثشذ يمكننا أن نستشعره ، نستطقه ، نقوله كما يقول الذات ، الواقع ، العالم .

من هنا سنحاول استقصاء بعض تجليات الشعرية فى (إشراقات رفعت سلام) ، على اعتبار أنها المكون الجوهرى للنص الشعرى ، وربما هى النص ذاته ، التى تقله من سياق النشر إلى سياق الشعر ، بتقنياتها التشكيلية المختلفة^(١) ،

.. تؤذن حركية النص الشعرى الحديث ، واستقصاؤه المتنامى ، الشاسع لغيبيات الدال ، وابتناقات الكلام - بمفهومه السوميرى - على حواف المخيلة الإبداعية ، تؤذن بانفتاحه على فضاءات تقنية ، وتجليات جمالية توغل فى الرصد والتوصيف والتتبع ، والمغامرة ، والنقض والبناء والخلخلة وإضاعة الدجة الأزلية للغياب والمحال والآتى ، واكتشاف ما ليس بكائن عما ينور أسئلة الذات وشكوكها ، ويريق كواهبها - ولو إبداعيا - وعذابها على شفرة الكتابة . . . ومن البدعى أن هذا النص لا يصل إلى ذروة تجليه ومسطوره إلا عبر مروه بتشكلات

* إشراقات رفعت سلام ، الطبعة الأولى - الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٢ .

— وعلى المستوى الدلالي يبرز بدهاء اقتناصه التعبيري ، في آنية الوسط (منتصف الوقت) ويمكن ترسيمها كالآتي :

ما قبل → منتصف الوقت ← ما بعد
ماضي → حاضر ← ماضي ؟؟

كذلك - كما سيتضح لنا - فإنه يعبر عن دلالات ثلاث خلال استكناه خرائبها وركامها هي الذات ، واللغة ، والواقع .

ومن الجلى أن اصطفاه الشاعر برناجه الشكل - البنائي هذا ينم عن رغبة حيمة في المغايرة والتمايز ، ونزوع حدائي في توير الرؤية الشعرية وابتكار نصية جديدة متميزة ، تختلف عن الحدود المعيارية المألوفة لشكل النص وبنائه ، وهو ما يسميه جبرار جينيت بـ « التعدي النصي » ، حيث ينقطع النص بشكله وأبنيته عما يوازيه أو يحايته من نصوص أخرى .

إن رفعت سلام في هذه الإشراقات لا يقدم لنا نصا شعريا بسيط لنا دلالاته فتنقصها ، ثم ينكفيء على ذاته بعد ذلك ، بل يقدم لنا نصا شعريا مفتوحا يبلّغ لكل احتمالات الدلالة والتأويل ، من هنا فإنه يقفنا بدها - وبدهشنا - على إيلاء سريان اللا شعور وانسراجه في النص الطاقة الكبرى للتلقي والقراءة ، فهو يستبطن ذاته بطريقة محايدة لا يتدخل فيها الوعي إلا بمقدار ، بنينا يشرع للأوعي رواقا دلاليا خاليا من التنظيم ، مفعبا بالفوضى والغموض وتناسل الأضداد وتلاقح الهباء والفراغ وسدم الوحشة ، وغابات العتمة المتكسرة ، بحيث إننا لا نستطيع القبض على أطراف النص بسهولة ، فهو - في زمن الكتابة - يضيى بلا هدف حسبنا تأخله الذاكرة ويقوده اللا شعور ، ونقط الإضاءة الناقية في سياق النص تتبدى في أن الخطاب الشعري في مجمله يتخاصر حول بعض الدوال المشفرة التي تتكرر باطراد غير منظم في غمط سريالي يجد مراحه في ظل تيار الوعي حينئذ ودلائله تحت أفهام الشعرية أحيانا أخرى ..

ويتمدد السياق الشعري في الإشراقات - بنسقتها الثلاثي - في حركة طي ونشر ، فتح وغلقي ، تآزم وانفراج ، تقديم وتأخير ، إرجاء وإشباع ، مما يقضي إلى ربكة دلالية منظمة ، تفصح عن إلهامها ، عن جرثومة الغياب ، بدهشتها ، وفجاءتها ، وتأبيها على الوقوع في شرك التأويل النهائي ، ومن هنا يمكننا أن نكمل العائد الدلالي لهذا البناء بحيث تفضي

وباقتناص مفرداته من جسد اللغة بتحريكه وخلخلته ومراوغته والانحراف عن طبيعة هذا الجسد المحايدة ، دون أن يفصل هذا النص عن مداره الدلالي الثابت إلا بما في هذا النص من دلالات متحولة ، مشفرة ، وذلك لأن النص - كما يرى كمال أبو حبيب - « هو في آن واحد تجسد لغوي لكائن ، وافتتاح خارج اللغة على كينونة في الغياب ، أي أنه هو بذاته علاقة جدلية بين الحضور والغياب ، لا في كليته وحسب بل على مستوى مكوناته اللغوية أيضا ، وما هو حضوره وتحليدا علاقة بين مكونات لا سبيل إلى تأملها أو الاستجابة لها إلا في تجسدها اللغوي ، لأنها لا تفصح ولا تنكشف إلا عبر هذا التجسد » (٣) . إذن ، فإن ما يحفزنا في هذه القراءة العجلى هو محاولة استبيان الشعرية وطرق تواردها بتقنيات المتعددة الخصمية ، واستشراف أفق الإشراقات وتفنيد ما تعلق شعرا بها ، والكشف عن عائد الدلالة فيها ، وتزويرها ، وتخصيبها أيضا .

— ١ —

هل يحدد الشكل وبنائه مسارات التشعير التي يسلكها النص ؟ بمعنى آخر ، هل تختلف دلالة الشعرية طبقا لشكل النص ؟ (٣) بهذا الهاجس الأولي نحاول أن نحدد الباهة الأولى التي تتناهد لدى مطالعنا للإشراقات ، وهي اصطفاه الشكل ومغايرة بنائه ، ويتبدى ذلك في تقسيم الديوان إلى نسق ثلاثي يتمثل في جميع أشكاله البنائية والدلالية أيضا ، ومنفصل ذلك لاحقا ، وذلك كما يلي :

- تتكون الإشراقات من ثلاثة عناوين رئيسية :
- إشرافة المروق (مراودة - مراوغة - مراوحة - مكابدة) .
- إشرافة السفر .
- إشرافة الغياب .
- التشكيل الطباعي لصفحات الديوان يتكون من : متن النص ، والمقاطع البارزة داخل المتن ، وهامش النص على يمين أو يسار الصفحة .
- يتوجه الخطاب الشعري في الإشراقات إلى ثلاثة مخاطبين : أنا (هو) - أنت (هي) - أنتم (هم) .

الثن	هامش
(١)	(١)
شعري	(سياق نثري)
داخل الثن	هامش
(٢)	(٢)
شعري	(سياق شعري)
الثن	هامش
(٣)	(٣)
شعري	(سياق نثري)

ويقتطف الشاعر كلمة ما دلالتها المؤثرة في السياق الشعري كله ، من سياق الثن فيتمتعها ، ويستبطنها في الهامش ، وهكذا حتى نهاية الديوان .

وتتمثل الشعرية في (إشراقات رفعت سلام) في اصطفاء الشكل وبثائه - كما أوضحت سالفاً - ومحاولة العبور إلى أنساقه وتحليلنا لشبكته العلائقية نقضى بنا إلى اقتطاف بعض المقولات الوصفية والسيميائية التي توقفتنا على شعريته ، والتي أسفرت بعد مطالعتنا للديوان عن إضاءات عدة ، هي تعرية الخطاب الشعري ، والتضاد والانحراف والتناص ، بالإضافة إلى بعض الإيقاعات الشعرية الجزئية التي تضام لتكون وحدة شعرية بارقة في نصوص الديوان . وسنحاول رصد هذه الإضاءات بشيء من التفصيل .

- ٢ -

ثمة إجماع بـ « الشعرى » يتلبس الشاعر ، أي شاعر ، عند كتابته نصه ، إذ تتداعى له على الفور الصور المنمقة ، والدوال التي تنم عن الشعرية بمجملها الرومانسي البرناسي المألوف ، بما يوطد سلطه الإيحاء ويصنع مسافة وحاجزاً ما بين الشاعر وكلامه ، ولا يجيل التجربة إلى تجربة حميمة لصيقة بذاته بل إلى تجربة جمالية ، عامة ، مشتركة ، هذا ما نلتمحه في الأغلب في نصوص ما قبل السبعينيات^(٥) ، أما لدى الشاعر السبعيني فقد تم كسر هذا الإيحاء وهذا الحاجز تماماً بتعرية الخطاب الشعري

الإشرقة الأولى (المروق) إلى الثانية وهي (السفر) الغياب المؤقت ، إلى الثالثة (الغياب) النهائي ، وتكتشف لنا عن ذلك بعض الملاحظات الأولية يمكن إجمالها في نقطتين :

أولهما : أن إشرقة « المروق » تتضمن أربعة أقسام بعناوين مختلفة تجمعها صيغة المفاعلة التي تنم عن المشاركة بين طرفين (الشاعر - العالم) ، أو (الداخل - الخارج) ، وهذه العناوين الأربعة ذاتها تنقسم إلى قسمين (مراوغة - مراوغة) وهما يعبران عن فعل تضامني (مع) لا خروج فيه ، فالشاعر مثله مثل الآخرين تقع عليه الأحداث ، يتعلمن مع السائد . وفي القسم الثاني (مراوغة - مكابدة) يبدأ المروق السافر والخروج الثائر المتوثب ويشكل موقف (ضد) والصراع مع الآخر .

ثانيتهما : في إشرقة السفر ، وهي التي تتوسط إشرقتي (المروق والغياب) في الديوان ، تمثل منتصفه الدلالي ، تأل بدون عناوين فرعية ، وكأنه لا يريد أن يتوقف من أول السياق إلى آخره ، والسفر في الكلام ، البوح ، الحلم^(٦) . أما في إشرقة الغياب ، فيضغ لها عناوين حروف مختلفة دالة ، أو الحرف الأول - غالباً - من النص . وآخر نص يضع له عنوانه بآخر حرف من حروف الأبجدية كأنه ينهى به أبجدية إشرقاته .

وقبل أن تنتقل إلى تجلية الشعرية في الإشراقات ، يحسن بنا أن نشير إلى اختلاف الأداء بين نسق البناء ونسق السياق الشعري ، حيث البناء منظم ، وواع ، واقعي ، ذهني ، فيما يبدو لنا . أما السياق الشعري (الخطاب) فهو متوتر ، مخجل ، فوضوي ، لا واعي ، ذاتي ، حالم . ويحسن بنا أن نضع رسماً لشكل الصفحة ليرى القارئ كيف يتوارد الشكل الشعري وكيف يصنع الشاعر موازاة بين النثري والشعري في الإشراقات ، إذ تتشكل الصفحة من ثلاثة « خطابات » .

الثن ← سياق نثري
داخل الثن ← سياق شعري
(للمقاطع البارزة طباعياً)
هامش الثن ← شعري

وقوس قزح الذى يمتد بين أئداء النساء وامضوا إلى النهر
اتبعوه شمالا شمالا إلى البحر ، لا تلتفتوا للخلف أماما إلى
صاعقة تغزل الصوف على جدار الموج ، أو ترسم الخوف
غرولا أخرق الخطوات يفتقر الخلاء إلى خريف من
خرافات خبيء فى خوابي الأحمر يمتزج الخديعة غرقه من
خروج لا ترحمى من المدخل الخالي ، ادخلو خفالا واخلعوا
خفافكم خيرا لكم » (الديوان ، ص ٥٤)

وهو بهذا ، بسلطته الشعرية ، يحيل الخطاب إلى خطاب أمر
ناه ، لا يحجج الواقع ، بل يرثيه ، رغم ما يبدو على السطح من
سباب ، وضغائن تغز الصلور ، يرثيه فى سخرية جارحة
لاستئمان هذا الواقع ودعته ، واستكانته التى جعلته من الخوف
« كخروف أخرق الخطوات » توجهه السلطة أن شاءت ،
ولا يرى الشاعر هذا الواقع فحسب بل يرثي ذاته فى خطاب
فظ لا يدعيه شاعر لنفسه ، ويقرن ذاته بالواقع ، انكساره
وغوايه وفراغه : « ها أنا على الخازوق محطوط ، يحوطنى
الجليان والغلمان والطبول الزاخرة » ، لكنه يحاول - رغم
ذلك - ابتكار الدلالة الكلية للخطاب عبر الالتفات والتجريد
للمخاطبين الثلاثة (أنا - أنت - أتم) وتواردهم بافراد فى
سباق المتن النصي من خلال هذه الخلطة والتوتر ومنهم
جاهزية الخطاب وسكونيته بتوسيع دائرته لتشمل كافة
المتناقضات ، نزوعا للوصول إلى الآخر (الحلم - المشال)
والانحداد به . وهو بهذا يجدد كلماته ويشفرها فى نهاية الأمر بغية
توصيل رؤية كلية للعالم الشعرى الرحيب . والشاعر - كما
يقول جون كوهين - « لا يترك نفسه لكى تحمله الكلمات ،
إنه يتحدث عن حقيقة ليست خالية من المعنى إلا فى نظر القانون
الموضوعي . وهى ينبغي أن تكون كذلك فى نظره لكى يترك
المكان لقانون آخر »^(١) . وهذا ما يفعله الشاعر رفعت سلام فى
تأسيسه نصه وقانونه الشعرى الخصوصى .

— ٣ —

نحاول الآن تحديد مناطق الشعرية الخصيبية فى
(الإشراقات) ، وذلك عبر تحليلنا بعض التجليات التى
تنحرف بالنص عن نظام اللغة وتقفو به حساسية التشفير

(الملكى) وإسقاط تعاليه وعصمته وإقتناص التجربة كما هى
بلغتها وواقعها بسهولها ومفاوزها . لم يعد الخطاب هنا مستأنسا
أو متوقعا أو عاطفيا هائلة « الشعرى » بل أصبح خطابا حادا
جارحا مفصحا عما يحور بالذات ومفتتا جريئة الواقع ، معريا
لها إلى أبعد الحدود بالتعبير عما كان النص الشعرى يأنف من
ذكره من محرمات ، أو يراوغ ويلتف من حوله (الجنس) ،
الشعبي ، السياسى ، الدينى - مثلا) عمرا الشعرية من عناء
البحث والتعبير عن (موضوع) إلى عناء استشعار (الذات)
والإصغاء إلى نبضها الداخلى المتوتر . وتأسيسا على ذلك فإن
رفعت سلام يمتحن هذا النص بتسميته « إشراقات » بما فيها من
إنجاء صوفى . إنه يعبر فيها عن مواجهته الخاصة جدا ، عن
بشارته الإبداعية ، وينقل الخطاب من ذاته إلى الواقع إلى ذاته
تارة أخرى فى شبق تعبيري عوم ، راصدا سطوح العالم
(الذات - الواقع) مستطنا أطوارهما ، وهو فى هذا ، فى
خطابه الشعرى ، لا يوارى سومة الواقع بتعبير غير مباشر أو
رمزى إشارى ، بل إنه ينقله كما هو ليصنع المغارقة الحادة
الجارحة ، ويكسر الإيham بالشعرى وكلامه نازعا ورقة التوت
الآخيرة عن جسد الكون ، يقول فى مراوغة :

« هكذا أجيئكم عاريا بلا نبوءة ولا شهادة ، ولا رسالة
تدعى قداسة ما كما يدعى الشعراء عادة أو تدعون ، هكذا
أجيئكم رصاصة أو خيالة أو فضيحة وأسمى نفس انتهاكا
والوطن مستنقما والبحر قبرة وأتم القفلة ، فى أن أجيء
عاريا من الصفات والحزعلات والتواطؤات ومن نفس »
(الديوان ، ص ١٣) .

هكذا ، طبقا لهذا الاعتراف ، يحضى السياق الشعرى فى
خطاباته التى تنتهك المحرم وتستقطر المخبوء فى الذاكرة ،
والمعائن المحجوب ، والمكبوت ، فى لغة تقتنص حدثها بدم
المقدس وتعتريته . من هنا فإنه يتوجه بالخطاب للآخر بكل
الصيغ المشروعة وغير المشروعة ، التراثية والحداثيّة ، بالكلام
العادى والمالوف والكلام الصارخ الزاقيق ، يقول مثلا :

« وأقوم فى القبيلة خطليا ، هى القياصة فقوموا وقفوا على
أطراف أصابعكم ، يا أولاد الكلب وغنوا فى صمت للرهب

ففى (مراودة) مثلا وهى النص الأول بالديوان نراه يكرر عبارات مشفرة أكثر من مرة نحو ثلاث مرات أبرزها :

- طيور الأسى والبكاء .
- انتصب فى منتصف الوقت عموديا صارخا فى البرية . لا .
- وأنا قتل مشاع لأشباكات الجنون .
- طيور النسيان .
- تسرقين الأزرق .

وهذه العبارات تتكرر بعد ذلك بشدة فى الديوان معبرة عن إيقاع الذاكرة وإيقاع التذاعى والنسيان ، التذاعى الحز غير المنضبط الذى يتحدث ويحس عن كل شيء فى كل شيء ، ولكن ما يضبطه دلاليا هو أن التجربة كلها شبقية ، تغلف إلى الواقع العالم بضجيجه وصخبه دون أن تفقد جلهرها الشبقى الجوهري فى الخطاب مع الأنى (المشوقة) :

« ولم يوشوش العصفور فى أها ظلت فى سريرى طول اليوم
تلى ساقها فى الماء ، تحلق فى الوقت الضائع تحلم ب وردة
أو شوكه تبت فى سريرها بقة فى اللحظة الغائلة فأغلق عن
وجهى القناع لأبدو جسدا وحشيا ينظر الربح فى الوجوه
الراضية بتعاليم القبيلة فلا الأفق يأخذ انتفاضة المرأة الشبهة
ولا المرأة تأخذ اشتغال الأفق بالشهوات المرجاة ولا من يلم
الحد الفاصل بين الأبيض والأسود » (الديوان ص ١٥)

ويمثل الانحراف هنا فى إشارته اللغة الشرية للتعبير عن الواقع بلهجاته المتعددة وأحداثه المتغيرة . ولا حدود أو قداسة لهذه اللغة شعريا ، فهى تستخدم كما ذكرت كل الصيغ والأساليب المبسطة والمعقدة التراثية والحديثة ، الطفسية ، الشعائرية ، الأسطورية ، الدينية ، العلمية ، مما أنتج مزيجا لغويا مهجنا ، متعمدا ، وخطابا شعريا متمازا ، ويمثل أيضا فى تغيير المدلولات التى تواضع عليها الدال طوال سيرورته السوسيو - ثقافية وكسرهما فى سياقات مختلفة جلدريا عما اعتادته وألفته .

ونقتطف دالين مشفرين يتكرران بشدة فى الإشراقات بوصفهما عينة عشوائية نلنا على تغير الدال بتغير السياقات ،

والترميز ، وقراءة المتن النصى الذى يأتى معبرا عن شعرية نثرنا ، نراه يركز بدءا على تشفير بعض الدوال والعبارات يكررها بين الحين والآخر . يسترجعها وينوع عليها ، ويعمقها فى تداع حر مستمر غير منضبط ، يسترجعها ويضيف إليها إضافات دلالية جديدة طافرة ، ولو تذكرنا مقولة « المحكم والمتشابه » التأويلية وجدنا أنها تنطبق كل الانطباق على هذه الإشراقات ، ولو اقتطفنا المقطع الأول من الديوان - النص يتضح لنا أن الدوال والعبارات الواردة فيه هى تلخيص مكثف لما سجد من انبثاقات شعرية وتنوعات دالة عليها يقول :

« ها أنت تسرقين النسيان ، وتسركين الذاكرة حارية
تناهشها طيور الأسى والبكاء ، فهل كانت حممة الموج
حلم أم العاصفة عصفت بالمصافير الرملية فراودنا الذى
فقدونا بلا أقدام ليمحو لئلا ما لم تتركه على الرمال ، لا
فها هو النسيان طائر يفر فى الفراغ الماروغ والذاكرة ترمى
ولا عجب غير وجيب الجراح القديمة أو ما يحط على حافة
القلب يلتقط الشهوة لطفلة فلا أملك الصراخ فى البرية ،
أيا الناس هاتيل جنى مشاع لأشباكات الجنون وكان فى أن
انتصب فى منتصف الوقت عموديا ولكنه ياح ب طيور الأسى
وأنت تسرقين ما يستر حرى الذاكرة ، تسرقين الأزرق
مى . . » (الديوان ص ٧ ، ٨) .

فهذه الدوال والعبارات الواردة بالمقطع تتكرر بعد ذلك فى ذاتها أو بترادفاتها المختلفة ، ينوع عليها ويستكشف أحوارها فى سياق شعري مستمر لا يصد إلا للمقاطع البارزة طباعيا التى يتحدث فيها الشاعر عن ذاته ، عن تجربته العاطفية الشبقية ، عن جسد الأنى ، عن حالة الشجن والعذاب النفسى ، ولذلك فإنه بعد أن ينقطع التعبير الدال داخل المتن يعود إلى المتن تارة أخرى مسترسلا فى نفس العبارات وفصائلها الدلالية المتوزعة متطرقا إلى تجارب أخرى مفتوحة على الواقع ، الحياة وصخبها ، الكون ورحجه . وهذه الدوال والعبارات هى المفاتيح الأساسية فى الديوان . ويمثل أبرزها فى (النسيان - طائر النسيان - الذاكرة - العرى - طيور الأسى والبكاء - الخيل - العاصفة - البحر - الفراغ - الخواء - الهباء - الجراح - الشهوة - منتصف الوقت . . إلخ) .

ونكتفى هنا بإشراقه المروق ، وهما « النسيان » و« المتنصف » سواء كان هذا المتنصف يصل بين شيئين يفرقان متنصف الليل أو البحر أو الوقت .. إلخ أو هو اللحظة الآنية ذاتها :

- ها أنت تشرقين النسيان وتركين الذاكرة .
- ها هو النسيان طائر يفرى الفراغ الماروغ
- لى أن أنتصب فى متنصف الوقت عموديا .
- أستعيد طائر النسيان .

— تحط رويدا .. فى سهوة النسيان .

— فرت من يدى طيور النسيان مدلى .

— أطلق سهوة النسيان فى جسدى .

— تحط على قوس انتصاف البحر — على قوس انتصاف الوقت متنصب .

— أنتصب فى متنصف الميدان — أنبش رمل النسيان .

— الوقت يقطعنى نصفين — أضربهم بعصا فينشقون إلى نصفين .

— أنا بمتنصف الطريق المر متنصب — أنا بمتنصف اشتعال اللون منطفىء .

— لكنه انتصاف الليل — طوقات متنصف الليل — لا مجال للنسيان .

— يقلت من يدى النسيان .

— يسكن جسمى النسيان .

— يدركنى النسيان فأنسى .

ولاحاجة بنا للتدليل على تغير الدال بتغير السياق . فالنسيان يغدو شيئا ثميناً يسرق ، وطائرا يفرى الفراغ ويملا ينش به ، إن النسيان يأق دالا مشفرا رامزا إلى تداعيات الذاكرة التى تنساقط من حدس الشاعر . إنه فى متنصف الوقت يحاول أن يعيد للدوال فطرته ويكرتها ، يعبرها من مدلولاتها وقدامتها حتى لو كانت شعرية ، يشغرها لتصبح لفته ، دواله الخصوصية (كالنسيان أيضا ، البحر ، الشيران ، الخيول ، الأزرق .. إلخ) . ومن هنا يصنع تميزه وتفرده . وإذا عر لنا أن نستقصى هاجسا بادها فى الإشراقات ، وهو اختياره كلمات معينة من المتن والتنوع عليها فى الهامش ، ما هذه الكلمات ؟ وما وجه اختيارها ؟ وثمة هاجس آخر وهو أن هذه الكلمات متقاة من

السياق الشعرى (متن النص) لا من السياق الشعرى (المقاطع البارزة داخل النص) فما دلالة ذلك ؟

سنحاول إحصائيا ومعجميا أن نجلى هذه الهواجس ونقتطف دلالتها ، حيث يبلغ عدد الهوامش بالدويان نحو مائة وثمانية عشر هامشا موزعة كالتالى :

— إشراقه المروق ٤٧ .

— إشراقه السفر ٣٧ .

— إشراقه الغياب ٣٤ .

وهى كما نرى تتدرج من الأعلى إلى الأدنى ، فبداية الدويان — (المروق) تؤسس للواقع وقاعدته تتحدث عن الذات ودواعى مروقها وخروجها ، ثم (السفر) حيث الانتقال إلى الذات ، الحلم « افسحوا لى برهة حتى أنام الدهر أو بعضا فوقى ضيق وأنا شليد الانساع » ثم (الغياب) والاتحاد فى دلالات ، والرصد المعجمي للكلمات المخنثرة للهوامش بين لنا أنها تتدرج فى عدة دلالات يوضحها الجدول التالى :

الذال ودلالاته	المروق	السفر	الغياب	المجموع
الشبق	١١	٩	١١	٣١
الحلم	٩	٥	٣	١٧
السقوط	٦	٤	٦	١٦
الوقت	٤	٥	٤	١٣
النهوض	٤	٤	٤	١٢
الفراغ	٥	٣	٢	١٠
الذاكرة	٤	٣	—	٧
الصمت	٣	١	—	٤
الموت	—	١	٣	٤
الغياب	١	٢	١	٤
المجموع	٤٧	٣٧	٣٤	١١٨

يتبين من استقراء الجدول تركيز الشاعر على دلالات الشبق ، بحيث يمكن القول إن الإشراقات ليست سوى لحظات تعبيرية عن العالم الواقع من خلال رؤية شبقية لا تقتصر ولا تمل في سياق شعري سيروى يتحول من الماضي إلى الحاضر إلى الماضي ملتفاً وناكصاً ، وهكذا . وتأتي دلالات الشبق بنسبة كبيرة (٣١) هامشاً يليه كل من الحلم والسقوط بنسبة متقاربة وكأنه يعبر عن انكسار الحلم وسقوطه في هاوية الواقع حتى يصل إلى ما يبدل على الغياب وهو الصمت/ الموت . وتأتي هذه الهوامش بمعدلات تكرر متساوية . ومن البين أن هذه الدلالات تعبر كلها عن خواء الواقع وسقوطه وانكسار الحلم في التوحد ، في الخلاص ، في الآن ، في الذات الشاعرة نفسها ، فالشاعر هنا يعبر من خلال اللحظة الآتية التي يزاولها (لحظة الشبق) يقطع أوقاتها الخصيبة بالتذكر والتنادى والاسترجاع ، عن الواقع ، العالم ، الشعر ، الوطن ، الرفقاء .. إلخ . وهو حين يفعل ذلك يتخير الآن ، الذي هو منتصف الوقت ، أو الوسط بين لحظتين ، لحظة فاتنة ولحظة قادمة ، أو أت مثالي ، أو غداً حالم جميل ، بل تعبر عن ماضٍ يشده ويجذبه إليه ، فيبش على أطرافه تعبيرياً .

— ٤ —

تتجاوز عدة ملامح أسلوبية في الإشراقات بوج الشاعر عبرها عن مكوناته الجمالية . وترشح هذه المكونات في تنوع هذه الملامح وتآلفها في النسق الشعري صانعة ميكانيكاً شعرياً ، بوطيقاً خاصة . ومن أبرز هذه الملامح :
أ - استخدام ضمائر الإشارة ، وأدوات الاستفهام والنداء ، وأفعال الأمر والنهي والحال والصفة ، بكثرة ملفتة ، وذلك لأن خطابها النصي مفتوح ، يخاطب الجميع في شعرية متعالية أمرة ، فوقية ، تحاول أن تهدم العالم وتعيد تأسيسه وابتكاره ، الشاعر شير ، يتساءل ، ينادي ، يأمر ، ينهى لينم عن حيرته ، وفي الآن نفسه عن سلطته ، إنه يقود العالم ، يتنبأ ، يستشر ، يحرج بشفرة الحرف ، ويلاحظ على هذا الأسلوب أنه عند بدئه بالنداء يردف بـ (ها) التنبيه ، وعند بدئه بالسؤال (هل) يأتي دائماً بـ (أم) التحخير يقول :

« أيتها الناس هاكبل جثي مشاع لاشتيكاك الجنون ،
وكان لي أن أنتصب في منتصف الوقت عمودياً ولكنه باع لي
لطير الأمل ، وأنت تسرقين ما يستر حصى الذاكرة ،
تسرقين الأزرق متى فصلوا شهداء عارباً أمضى فليس

سبحي وقت للبكاء
سبحي وقت لارتجال الصمت والنسيان
وقت لاهمار القلب منكسراً
شظايا من زجاج أورصاص
في رصيف الموت
وقت لانفلات نحو ملكة من الغيلان
والجان الأليف
يردئ للوحشة الوحشية الأولى
ووقت لاصطياد فراشة سوداء
فرت من يدي منذ الطفولة
نحو غابات بلا أسهاء
سبحي وقت للبكاء (الديوان ص ٥٣)

فالوقت القادم هو وقت لارتجال الصمت والنسيان ، إذ يقلر ما يحاول الشاعر أن يتذكر ينسى . ذكره للماضي وتجذبه عنه إنما هو إماتة ، طمس له . يذكر ويسلو ، يعود إلى طفولة الوقت ، لأسطورة الأولى نحو غابات بلا أسهاء ، يجرداها من

البحر غير غربي الراوغ يفلتنى لحفى في دروب تغضى إلى
الصحره وشبايك مشرعة لم يبحى ، فهل كان جسدك
بحر يا حتى يسكن اليود الذاكرة العارية أم كنت تراوديني
وتفتلني على إلى البحر في اللحظة التي أهم فيها فلا تفتلني ،
(الديوان ، ص ٧ ، ٨) .

وصولجان من أرق
تقول : كل صوبة صور
وكل صورة : صيف مصور
وغيمة من نرق
ثم ترمى في دعائي مامها
وتغضى :
لبوة

من ورق . (ص ٩٨)

٢ - ها إني

حجر

تخطو الفصول على جسمي

وتتحدّر

وتتحدّر

وتند

حـ

د

ر . (ص ٩٨)

٣ - كلمة السر معى فاضحة لفضيحة فضيحة مفضوحة

كومض خنجر يشق لحظة المروب تصفيق أصعد بينها
صارخا -

يا ااااا (ص ٩٣)

- هيا في صمت واحد ، اثنين ، ثلاثة لا ااا لا .
(ص ٩٩) .

٤ - لا ياغلنى النعاس والنسيان السهل على سلم المساء
أميرا كسيرا كسوسة بلا سينين أو سلحفلة بلا رأس ،
سبيلى مالك لا مستحيل وامستدارة مساعى تسمى
فتستلب السؤال بلا سؤال ثم تسمى تستدير وتستدير
فأستثيت بساحرائى ليس يسمعن استغاثاتى فأسحب
سيفى المكسور ، أصرخ في السياق سدى مسعاى سدى
فيسرقنى النعاس والنسيان على سلم المساء أميرا
كسيرا ... (ص ٩٣)

٥ - لا شراع يعبر الآن وجه المياه الراكدة ، لاذراع مشرع
قبضة مضمومة أو متفرجة ، لا ضحكة أو صرخة أو
آفة أو نامة فلترحل بدونى (ص ٦٨) .

١ - فاللاحظ على هذا المقطع - مثلا - أن النداء يأتى ويتلوه
المنادى (الناس) ثم أداة التنبية (ها) وكان الناس في غفلة ،
وتبدى أفعال المضارعة والأمر وأسلوب الاستفهام (هل - أم)
وهو يتكرر في نص الديوان بمعدلات كبيرة فالشاعر دائما في حالة
تساؤل ، وهو متشطر بين اثنين : إما ، وإما ، فهو في منتصف
الوقت ، منتصف الاختيار ، ما قبل ، ما بعد ، هل كان
جسدك - أم كنت تراوديني « وعلى امتداد النص نلمح هذه
التساؤلات . ومنها (هل تواتين . . أم العاصفة عصفت -
هل مرج مريب - أم ظل على وجهي موج - فهل لي أن
أسميكم أم لا أسمى نفسى سكة للسالكين . . إلخ) ومن
الملاحظ أيضا أن الحال يتقدم دائما الجملة الفعلية ، وفي المقطع
السابق (عاريا أمضى) يقدم الحالة على الحدث ، يعطى بهذا
التقديم مجانية التساؤل عن الحالة (عاريا - مكتيبا - فرحا .
إلخ) ثم يفند هذا العرى أو الاكتئاب أو الفرح بعد ذلك .

ب - التشكيل الصوتى بالكلمات والحروف ، سجعاً ،
وجناساً ، وتكراراً ، وتضاداً وتآزراً وإصانة ، والتشكيل
البصرى أيضا في فضاء الصفحات . إذ بالإضافة إلى تشكيل
الصفحة بالنسق الثلاثى (المتن - داخل المتن - الهامش)
والتغاير بينها في الشكل الطباعي ، حجم الخط ، فإنه أيضا
يترك مسافة بين بعض الكلمات (خاصة في الهوامش) أو
يقطعها ويؤلف بينها (في عمليات « كولاج » وهذه المسافة -
الفراغ والتقطع ، والمؤلفه ، تدلنا على أن النص الشعرى لم
يعد ذا مجال زمنى ، يمثله الإلقاء ، بل أصبح ذا مجال مكانى ،
يفسح أشكاله لحنى تكتب العين إلى جانب اليد والأذن ،
ولتغتطف بعض المشاهد الدالة على ذلك :

١ - تبيح لي برأحها

ترمى على عراى عرامها

تقول : كل شهوة ، عرش على ماء ،

المألوفة كما في المشهدين (٣ ، ٤) . أما الإصاغة فتبتدى في تكرار حرف السين كما في مشهد (٤) . وهو دليل على مهارة الصانع وثرأه المصنوع وجماله ، وليست هذه الإصاغة تناسبا مع المقامات أو تناسبا صوليا كما يتوارد إلى ذهن البعض ، بل إنها تنوع على جرس اللغة وإيقاعها الموسيقى ، إنها تناسب مع اللغة ذاتها بزخمتها الإيقاعية التشكيل المدهش .

جـ - الانتكاء على بعض تقنيات القص الحديثة كالاسترجاع والتذكير ، وإعطاء السرد نبرته الاستكشافية البارزة التي تقدم أو تؤخر في الأحداث وتسلسلها . والأحداث هنا شعرية بالطبع ، يستدعيها الشاعر غير مرة ، ويفندنا في لغة متعددة المستويات ، كما أشرت ، يلتفت فيها أحيانا ويجرد ، يشير إلى « أنه » أو إلى المحبوبة أو إلى الرفاق أو إلى المجتمع عموما يقول مثلا :

.. لست شاهدا أو شهيدا لكنها الثروة الفاترة في زهره
البستان وفينكس والأنبية إلى أن قالت : سأنتظر على الحافة
في لحظة الصفر وكان لي أن أجرى مبارعة بما لا يحجى الباطل
من بين يديه ولا من خلفه لأسس النظام القائم مهزلة قائمة
والأحزاب العلنية استمناه علنياً والأحزاب السرية استمناه
سريرا وأنا حالة غل في لحظة افتراق المحيط الأبيض من المحيط
الأسود . (ص ١٧) .

ويبدأ في سرد السياق الشعري - باعتبار أن النص - أي نص - لا يتخلل عن الفكرة الحكائية - ثم يصل إلى حالة تذكرو - حكى (إلى أن قالت . .) فينتقل النص على الفور إلى حكاية الخاص ، ثم يلتفت إلى « أنه » (كان لي أن أجري . .) ، وإلى وصف حالته وحالة الواقع المتقلبة ، ويتمدد هذا الأسلوب في بنية النص من حيث هو كحل تمهدا واضحا ، جليا ، دالا في متن النص المتخذ شكل النثر . لكن الشاعر لا يقص بل يشد ، ويشمر ، ولذلك فإنه يخلخل العبارات ، يقدّمها ، يؤخرها ، يراوغ التراكيب السباقية في مباشرتها وغموضها ، يلغز حينا ويهيم أحيانا فينقل العبارة من حضورها السياقي إلى مجازها الاستبدالي - إذا صح التعبير - إلى حيث الإيحاء ، والإشارة ، والتأريض .

٦ - اذهبوا في السكون
اذهبوا في الجنون
اذهبوا في البكاء
اذهبوا في النداء
اذهبوا في ارتجال الفضاء المريد
واذهبوا
برهة من حير
واذهبوا

طلقة في الدفاع الأخير . (ص ٦٩) .

٧ - دهون على أنام قليلا من الورود والسنبان
فنتلتي على حافة الجرف لرجل الرصة الأخيرة
نفتمل السبان لحظة من الفراغ
الدائري

ونقفز (ص ٧٥) .

تفصح الأشكال السبعة السابقة عن تقنية الكتابة الشعرية الحدائية التي لم تكتف بتجوير اللغة العربية دلاليا ، بل أماطت اللسان عن طاقاتها المواردة في إيقاعية الكلمات وتشكيلات الحروف وأصواتها المتناغمة ، فليس السجع والجناس والإصاغة أشكالا زخرفية أو فسيفسائية أو حلية تزين النص وتوشيه ، كما يتوهم البعض ، وليست أشكالا هندسية معجوجة كما يتوهم البعض الآخر ، بل إنها دليل فني ناصع على حرفية الشاعر ومهارته من جهة ، ودليل على الطاقة الجمالية والتشكيلية للمفردة العربية ، حرفيته في صنع الشعر وصياغته ومهارته في إثراء اللغة الشعرية بطاقات إيقاعية مكتنزة ، ومعطومة . .

ونرى في المشاهد السابقة توارد الجناسات (عرواني - عرامها/ صور - صورة ، هصور/ ماعى - ماعها ، أسيرا - كسيرا/ فاضحة فضيحة فضاحة مفضوحة - شراع - ذراع) والتضاد في مشهد (٥) وتكرار الفعل في مشهد (٦) كما نلاحظ الفراغ المتروك بين بعض الكلمات في مشهد (١) ووضع كلمة (نقفز) وحدها في آخر السطر . كان الشاعر ينقل حركة القفز إلى حركة النص ذاته بصريا كما في مشهد (٧) كذلك نلاحظ التقطيع ومد حرف العلة إلى أربع حركات بالإضافة إلى حركته

الأسلوب ، أو هذا التركيب تكررنا فجاء في أغلب القصائد الحديثة ، فيسمى البحر نارا والنار قبرة والمطر خنجر .. إلخ . هذه التسميات التي تفتح للخيال فوضاه الدلالية ومروقه غير المنضبط ، غير الدال ، لا على الشعرية ولا على الإبداع ، يقول رفعت سلام :

لي أن أسمي الألق : ثوبا ضيقا ، والكتابة ورطة والدولة
سيركا من الحواة والقتلة والانتخابات ملهاة والسكون سكينتا
والجرائد جيشا من الداعرات (ص ٧٣) .

وبالرغم من الفضاء الدلالي الذي يفتحه فعل (أسمى) لإعادة تسمية الأشياء من جديد ، تسمية شعرية ، فإنه قد يؤدي - وقد أدى فعلا - إلى الاجترار والتداعي والعبث بالدلالة ، ومواضعة الألفاظ ، لا يبدعها وشعرنتها .

ويتصل بهذا أننا نلاحظ حل هذا النص ، وغيره من النصوص التجريبية ، أنها عندما تتعرض للواقع تعرضا مباشرا فإنها تنكشف فنيا ، وتتهوى شعريتها وتضل في أغلب الأحيان طريقها إلى تشابة التصوير الفني وجدته ، بل تقع في تعبيرات فجأة مباشرة ، سطحية ، تعتمد على تراكييب وأهمية لاتعري الواقع ولا تنقده رغم مرارة هذا الواقع ومرارة وقائه .

يقول رفعت سلام مثلا متحدثا عن الانفتاح وعن الطائرات الأمريكية الغالبة وعن الواقع المريض في بعض التعبيرات : «عصر انفتاح الفخزين - أصبغ الكلب على خله الأيسر بعد أن أدار الأيمن للطائرات الحربية الأمريكية - تبرعوا من مال الله ليبت الله فلسهم سوى حشرات بلهاه - هو وقت الحفيانة والسرقة والمؤامرة والتسلق والكذب والكلام .. إلخ .. »

إن رؤية الشاعر التجريبي عموما للواقع أصبحت رؤية إبداعية لغوية خاصة ، بمعنى أنه حين يستبطن ذاته ويتعمقها يحيل التجربة إلى تجربة لغوية تكشف بالتشكيل والتشعير وإنطالق الصورة ، مبتعدا عن ما يحسد الواقع ، مقتربا جدا من ذاته الشاعرة ، أما حين يتعرض للواقع فإنه يتعرض له من نظرة

د - تتجاوز بالنص بعض الأساليب الشعرية الباردة التي تقر في أبنيتها وتتمدد برهافة في أنساقه ، حيث يتم عبرها إنتاج الدلالة الشعرية وتوليدها وإخصابها . وتتمثل هذه الأساليب في التوصيف ، توصيف المشهد أو الحالة في كليتها بإيقاف إيقاع الزمن الشعري مؤقتا ليخلد الشاعر إلى التوصيف قليلا ، ثم العودة إلى هذا الإيقاع مرة أخرى ، ويصبح هذا التوصيف بمثابة بنية تصويرية صغيرة تلتصق وتدمج في بنية النص الشعري بوصفها كلا .

أجساد تتدلى ، في الليل
ريح تصفق بابا يصفق
أجسادا متدللة ،
فيؤرجعها الليل
خطوات تركض في الخارات
وحسن في أركان الليل
حممة ، وتشيج يخبر
والحرية ترصد خطو الليل
لا شيء جرى .

(ص ٢٠)

وتتمثل كذلك في التقسيم بتكرار الكلمات دون رابط دلالي سوى حضورها الدلالي الصلاحي فحسب (كقوله مثلا : « وتطلقه إلى السكينة ، ثيرانا ، وصقورا وشبنق / ويصمد في المنتصف : صليلا وصريرا / نصفان : نصف من غلام باهر ، ونصف من نهار مستعار / كل حاوية لخطوط : طريق ، وكل موعد : سدى ، وكل طعنة : صديق .. إلخ) . ويتقصى الدال ليعطى غوالي طاقاته التي يستقر الشاعر منها شعرية ويحجز بها نصبه للمثول في رواق الشعرية (يقول مثلا « طيور من رذاذ ماروق ، طيور من أزيز غراب ، طيور من غبار البيود ، تلحقني ، حيث يتقصى الدال (طيور) بتكراره في ثلاثة سياقات مختلفة (رذاذ ، أزيز ، غبار) ، ويرتكز الشاعر أيضا إلى أسلوب تركيبي جاهز للعبارة الشعرية ، غطي مكرر وهو : « لي أن أفعل .. » ونراه يتكرر بين ثيايا الديوان بشكل سافر (لي أن أحصد الكلام بمنجمل الوقت / لي أن أكفى بالكلام / لي أن أجيء .. صارخا .. لي أن ألقط الحصا) وأحيانا يضم إلى « لي أن الفعل » أسمى « فتحقق الجاهزية والمنطقية إذ يتكرر هذا

تتفطمون) ، وتبلغ ذروة المعاناة في غياب وقت الخلاص نفسه (في ساعة لا تأتى في يوم لا يأتى . .) ، حتى الشاعر نفسه يصبح مسلوب الإرادة (لا فليس لي أن أقول لا وقت للبكاء . .) إن الشاعر يعبر عن انكساره ، عن الحواء ، عن العلمية ، عتب الحياة ، يعربها ، بزيفها وسقوطها ، يمضى دونما التزام ، لا قلادة للأشياء ، لا شيء ، لا أخيد ، لا مكان ، لا وقت . . هكذا يمضى الديوان من بذته لنهايته وقد أفضت به بنية النفى إلى بروز خمسة أشكال تظل منها النماذج التالية :

١ - (لا . . ولا)

- لا الأرض صهوى لوصهلى
- ولا صهلى يرق على الأفق (ص: ١٤)
- لا الموت يشبهنى . . ولا اللغات (ص: ٨٠)
- لا الدهر يكفى لي . . ولا يضيئى الكلام (ص: ٥٨)
- لا السهاء خرقنى . . ولا التراب من أسمائى الحسنى (ص: ٨٧)

٢ - (لم . . ولم)

- لم أقل لها « حدث لمعرك رائع أن
- تجهزى فهجرتنى . . ولم تقل على رصيف
- البناء والوقت سدى . (ص: ١٤)

٣ - (لا ، ليست ، ولا)

- لا ليست الحمى القرمزية
- ولا السعال الديكى . ولا
- لكنه الحواء العلب . (ص: ٢٧)

٤ - (لم . . ل)

- لم أكن صخرًا
- ليبت فوق أقدامى الصهيل .
- لم أكن قبرا
- لهيكل فوق أعصابى المويل (ص: ٥٥)

٥ - (لم . . لا)

- لم تكن بدرا قتيلًا
- لا
- ولا نجرا وبلا
- لا

فوقية متعالية ، لا يستطيع أن يتواصل معه . ومن هنا ، فإنه يكفى بالإشارة غير المتعمقة ، المباشرة ، غير المتغلغلة في لحم الواقع وأحداثه المواردة .

هـ - البنية المهيمنة على النص / الديوان هي بنية النفى ، ذلك لأن أغلب جل النص منفية ، بل تكاد تكون كل جملة متضمنة للنفى ، وقد أثرت تأخير ذكر هذه البنية لأقف قليلا مع أشكالها ودلائلها ، حيث يمكن في القول بدءا إن النص / الديوان كله عبارة عن صرخة ضد ، صرخة حادة ثابتة ، منكرة بـ « ولا » تشهدها أمام الذات ، أمام العالم ، أمام القبح والرداءة والتردى والانكسار والحواء ، ويأتى النفى في الديوان مستخدما كافة أدوات النفى (لا - لم - لن - ليس - دونما - ما) . ولنقتطف مشهدا عشوائيا للدلالة على سريان النفى وتغلغله في نسيج النص يقول :

« لست فارسا يشق له الفيار ، ولكنه السام والرغبة في التبرير سدى بعد أن انقطع الحيط الأبيض وانفلتت الأسود متى وخدعتى قوس فزح ، وما كتبت مرثية للمسر الكتيب غير وجهى الصاعد من بين الأنقاض والترائب ، أنثر الشر وأمشى في الشوارع الموحشة منشدا تشبيها عديميا دونما التزام ، ولا أنشد هزاء قزحيا لا يمنحه يمود البحر وأزيز وسائل المواصلات في ليل مصر الجديدة وخصرة معاوية لا تريد أن تنقطع ولا أنتم تتفطمون فكيف لا يراودن البكاء حينما ضاعت في زحام القوضى الجميلة دون أن يوشوش العضفور في أمها ظلت في سريري حتى المساء ، لا فليس لي أن أقول لا وقت للبكاء وانفلتت الأشياء من يدي تمعين إلى انقضاء الموعد المضروب في ساعة لا تأتى في يوم لا يأتى في شهر لا يأتى في سنه لا تأتى في عمر يأتى مذهورا ليفر كأرنب يرى إلى الأحراش الوعرة في رهب لا يأتى إلا في الفقرة الأخيرة » (ص: ١٧ ، ١٨)

وبالنظر إلى هذا المقطع ، نجد أنه يتضمن عدة أدوات للنفى (هي : ليس - ما - دون - لا) تتكرر في عبارات المقطع وتتخلله ، بحيث تصبح كلها - دلائل - منفية ، تدل على انكسار الشاعر وسأمه ، ومعاندة الواقع له باستحالة أحلامه ورؤاه (شجرة معاوية لا تريد أن تنقطع ولا أنتم

ولا قبرا جيلا
لا لم تكن (ص ٩١) .

١ - « حينما تنقطع شجرة معلوية بفتة فلا يتبقى غير أن أكتب
أهجة للعر للكتب موشاة بحوش الكلام ومهجور
الأنفاس وسقط متاع الشمرء الصعاليك ومن لف
لفهم ، وأتأبط شرا أصفح به وجه العالم وقلقه بلا
افتعال أو مداراة وأستدير فأبكي قلة حيلى وضعفى
وهوانى على الناس جميعا دون استثناء ، فلست نيبا ،
لكيما قالت سأنتظر على الخافاة فى الساعة القرمزية
أثيب رمل النسيان عن أحجار الذكرى فأنا جامعة
وأنت شهب ، والوقت يقطعنى نصفين ، نصف إلى
الماء ونصف إلى الصحراء ذلك أنك أب لليتيم وزوج
لسارملة وأخ للمهجورة وذرار من لا أم له أو
دثار ... » (ص ١٨) .

٢ - « .. وأدق ولا من ؟ وأدق أدق وجهك صوب البحر
كمشكلة فيها مصباح فى زجاجة ، فى كوكب درق يولد
من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية بكاد
زيتها يفسد ولو لم تخسسه نار ، لكنى أشعل عود
الكبريت وأقذفه فى قلب العالم ، لا يفلت أحد أو
صرعار وأرشف فوق لسان اللهب العذب ، أرتل
آيات الحلية والمآر ووجهي يظلم بحثا عن سياه ومدى
سدى فاجئكم رصاصة أو خيانة أو فضيحة ، أسمى
الأشياء بأسمائها الأولى وأمشى فى الأرض مرجا ... »
(ص ٢١ ، ٢٢) .

٣ - « .. اتبعوني ولا تسألوني فالصمت كالسيف والصبر
مفتاح الفرج الآجل قبل العاجل ، والكلمة موت ،
فاحملوا ثلثانا ولا تلومن إلا أنفسكم فلى دونكم
أهلون لا مستودع السر ذائع لديهم ولا هم يشون بـ
لياحت أمن الدولة ، فوداعا دون دموع حتى يوم يتسع
لأوجاسى أو تسعون فيه للحظة التنوير القادمة على
جنح المتخثرة » . (ص ٣٠) .

٤ - « .. أين أنت يا طرفة يا نيرودا يا بوشكين يا سعدى
يوسف يا يتيهوفن يا أصلان ياريتسوس يا دستيفسكى
ياتشايكوفسكى يا مايكوفسكى يارامبو يامينف ياجويا
يا مسيح يا سيد درويش يا طه حسين وييكاسو ياتل
الزهرى يا يارا يالوركا يا حيدر حيدر يا جيفار يا مايكل

وتتشر هذه الأشكال فى النص جملة معنى الرفض ، ومعنى
الانكسار أيضا ، عقيقة المعنى الدلالى الكلى فى ضياح الذات
الشاعرة ، ونفى الحلم . وإذا كان الشكل الأول متكررا فى
شعر الحدائة عموما ، فإنه يعطى للتوقع قدرا ما لإكمال الكلام
وأشباعه . ومن الممكن أن أسميه « التعليق الدلالى » ، حيث
يلقى الشاعر المعنى الآخر بالمعنى الأول ، وتصل واو العطف
بين المعنيين . أما بقية الأشكال فإنها قد تفتح السياق لتوارد
النفى غير المنقطع وتواتره فتحا مطلقا بالنفى والتعليل ، كما فى
الشكل (٤) ، أو بتأكيد النفى كما فى الشكل (٥) . هكذا
تسمح الدلالة الشعرية فى سياق منفى لا نهائى لا يمحله إلا معنى
الشاعر بحركته المتنامية ، ووظيفة توارده فى النص . وتتضام
هذه الملامح الأسلوبية لتشكل البنية الأساسية التى يتكئ عليها
النص وينهض على أنساقها الجمالية المتعددة ، ععدا شعرية
ودلالته الإبداعية الخصوصية ..

— ٥ —

تناسا ، يرتكز الديوان فى معظمه على تناس الجملة الشعرية
التناس الداخلى بتكرار العبارات المشفرة ، وتكرار بعض
الكلمات التى لها دلالتها الخاصة بشعر رفعت سلام والواردة فى
ديوانه السابق (وردة الفوضى الجميلة) كالنيران الليلية ،
ومحمة الحبل ، ومتصف الوقت .. إلخ ، أو التناس
الخارجى الوافد إلى ذاكرة النص ، حيث يستدعى الشاعر نصا
غائبا يعضد به بنية نصه الحاضر ، فهو يقتبس ويمر ويتجاوز
ويتضاد مع النص المستدعى ، بحيث يبه فى سياقه الجديد
طاقات دلالية خصبة وينفتح به على آفاق تصويرية مدهشة .
وتتعدد أنواع « التناس » فى الإشراقات لتشمل الأسطورة
والحكايما الشعبية القديمة والفولكلور ، والدين ، والشخصيات
الثرائية والمعاصرة ، والشعر العربى القديم والأثر الثرى المتواتر
والعبارات الثرائية . ويحسن بنا - فى هذا المقام - أن نقع على
طرف تحليل لبعض أنواع التناس فى الإشراقات وكيفية
صياغتها فى النص وفاعليتها فى التشكيل الجمالى للنص
الشعرى ، ولنقتطف بعض المشاهد الدالة على ذلك :

فيلذكرونا بديوان عبد المظفى حجازى (مرثية للمعلم الجميل) ،
ثم يذكر بعض العبارات التراثية التى نلصقها فى طويلا الكتب
النقدية القديمة (حوشى الكلام ، مهجور الألفاظ .. ومن
لف لفهم .. إلخ) . ونجد أن النص الرئيس المستدعى هو
نص « السيرة النبوية » ودعاء النبى (ص) ومنجاته لربه بعد
أن سلط أهل الطائف عليه غلمانهم وسفهاءهم لرده عن الدعوة
(أبكى قلة خيلقى .. إلخ) ، ثم يقطع ذلك ويعود لأوليات
السيرة ونزول الوحي وخطاب خديجة للنبي ، بعد أن حكى
عن نزول الوحي عليه فقالت له : « إنك أب لبيتهم ..
إلخ » . لكن الشاعر يثير أيضا فى بنية النص المستدعى
وتركيبه ، بما يتواءم مع النص الحاضر الذى تكتشفه المقارفة
والسخرية من الواقع . وفى المشهد (٢) تناص مع القرآن
الكريم فى آية المشكاة الواردة بسورة النور لكن الشاعر يشبه
وجه محبوبته بنور الله (وجهك .. كمشكاة .. إلخ) .
ويتضاد أيضا مع النص المستدعى بعد ذكره (ولولم تمسه نار)
إذ يقوم هو بإشعال النار وقلدها فى قلب العالم ، ويتناص مع
الآية القرآنية (قد نرى قلبك وجهك فى السماء .. الآية)
والآية (ولا تمس فى الأرض مرحا .. الآية) ، ويتضاد معها
فلا هو يعثر عن شبه ولا عن مدى وهو يخالف النبى (لا تمس)
بالفعل (أمسى) . إنه خارج على العالم مارق منه حتى حل
مستوى التناص . وفى المشهد (٣) نجد عبارات مثل (الصمت
كالسيف ، والصبر مفتاح الفرج ، الكلمة موت) . ونجد
أيضا التناص الشعرى الذى يكرر أكثر من مرة فى الديوان
باستدعائه لأبيات شعرية من الشعر الجاهل خاصة (عمرو بن
معد يكرب وأمرأ القيس) ، ومن الشعر العباسى عند أبى تمام
والمتنبي وأبى العلاء المبرى ، وهو هنا يستدعى بقى
« الشغرى » الواردين فى لاميته الشهيرة :

ولى دونكم أهلون ، سيد عملن

وأرقط زهلون ، وعرفاء جبال

هم الأهل ، لا مستودع السر ذاتن

لديهم ، ولا الجبال بما جر تحذل

وبالطبع يحور ويختزل فى البيتين (ولى دونكم أهلون
لا مستودع السر ذاتن لديهم .. إلخ) ويربط بينهما وبين عبارة

انجلو ، تعالوا جميعا بأسلحكم الشهيرة الماضية فى
وضع الاستعداد والأبدى على الزناد معا دفعة واحدة
بلا رحمة إنه خط الدفاح الأخير عن ممالك الحزين
وذكريات بيت الموت وسيمفونية البطولة والشعر
الجاهل وشخص غير مرغوب فيه وفيمة فى بطلون
والأخضر بن يوسف وشرق المتوسط وجريكا وعرس
الدم ووليمة لأعصاب البحر والسيمفونية الرابعة
ويوجين أنيجين وفصل من الجحيم والقتام سانت
كلارا وبلادى ببلادى خط الدفاح الأخير الأخير
(ص ٦٨) .

٥ - وأبكى على الريح والديار قليلا :

رسمان بالسوادين حالا

واهدمت مهبيا العروش

وأورق المعطليج فيها

وطهطهل .. وطهطهل

والهائم والمندجان فيه

والفصل والتمش والتمش

والفهد يمشو بفلقين

والأكبح الأقرع الكدوش

هل يبيلفى دار حبي

شديد جى شمشدش

خيفض خيفض خيفض

مر قاشم قاشم قاشم

فالقوم لا يملون أن

السيد الناعش التمشوش

(ص ٩٠)

فى المشاهد السابقة تعدد أنواع التناص التى تتسرب فى بنية
النص الحاضر بدءا من اللفظة التراثية إلى التعبير التراثى إلى
المشهد التراثى كاملاً ، وفى المشهد (١) يتناص النص مع تعبير
(شعرة معاوية) بردنا إلى المقولة الشهيرة التى أطلقها معاوية
إبان حكمه ، التى لا تنقطع أبدا فى حركة الشد والإرخاء ،
لكن الشاعر يقطعها بفتة ، ويكتب « أهجية للمعلم الكتيب »

إنه يرى العالم من منظور عثى ، علمى ، ينقله كى هو بكل خرائبه ، ومفاوزه ، وسهوله ، ليدلل لا على هزيمة الذات الشاعرة ، بل على هزيمة هذا الواقع الكئيب ووجه . إنه يمضى فى نصه دون التزام — على حد تعبيره — لا قداسة ، لا شيء . يمضى بين منتصف الوقت ، إنه انتصاف كل شيء ، يصور اللحظة الشبقية الحاضرة ويسقطها على العالم ، العرى هو أداته والشبق والفراغ هما مهمازه اللذان يرجع بهما دلاليا ، إنه يحلم أن ينصب سيدا للوقت ليفيره ، ليصرخ فى النهاية إتنا قادمون ، يدعو إلى المروق والرفض ، وذلك بعد أن يعرى الواقع بقبه الاجتماعى والسياسى والثقافى ، بحثا عن وردته الجميلة بين الفوضى الأبدية ، ليتسع وقته للمروق .

هكذا يدعو الشاعر إلى الانفلات والمروق بعد أن يطلق صرخته الكظيمة (لا) فى مواجهة الهواء والفراغ والانكسار .

وأود الآن إلى أن أشير إلى أمرين تأسيسا على نص الإشرافات :

أولا : أن النص الشعرى الحدائى أصبح مفتوحا ، لا حدود له ، يستوعب كل شيء ، التلق من حيث هي كيان — دون عزل أو انتقاء — صالحة كلها للتشغير الشعرى ، بكافة الإمكانيات التقنية المتاحة ، كذلك فإن ما يبلو على سطوح هذا النص من تنوعات إيقاعية بالحروف والكلمات ليس زخرفة ولا فسيفاء لا دلالة لها بل بحث عن جماليات اللغة العربية المطمورة ، وخروج على سكونية اللغة ، وكشف واستقصاء لموالمها الراجعة الفنيحة .

ثانيا : بما أن النص الشعرى الحدائى نص مفتوح ، فإنه نص تجريبي ، طليعى لا يتأسس على نماذج سابقة ، ليست تجربته فى الواقع ، أولى موضوع ما ، تجربته فى جدته ، وشكله ، وبنائه ، فى حساسيته واكتشافه . ولا تثريب على هذا الكلام . ولكن حين يتحول الشاعر إلى شاعر تجريبي ، فإنه يفجر أزمة فى العلاقة بينه والمتلقى ، إذ

« ولا هم يشون فى لمباحث أمن الدولة » لتتحقق المباغتة الشعرية والمفارقة الدالة الموجبة . وفى المشهد (4) يستحضر الشاعر شخصيات تراثية ومعاصرة تتراوح ما بين شعراء وفلاسفة وروائيين وكتّاب ورسامين وموسيقين من الشرق والغرب من القديم جدا إلى المعاصر الحاضر ، ويستدعى أسماء أبرز أعمالهم التى تثير العالم وتقضى وتقضى على قبحه الأبدى ، وتجمله ، إنهم خط الدفاع الأخير عن الحلم والجمال والقيم المثالية الإنسانية فى الإبداع والحرية . وفى مشهد (5) يستحضر نصا حوشيا غريبا من الشعر المنسوب لأمريء القيس ، بعد أن استحضر له سوى هذا النص نصا آخر مطلعته :

تسبيل يواذى الحب من غير قاتل
ولا ميت يمزى بهالك ولا زمل

يبرز فيه ألوان التكرار للحروف والكلمات ، وهو هنا يكمل الاقتباس المباشر ويضمن نصه هذا النص بكلماته المهجورة الحوشية ليسخر أيضا من الواقع الذى يشبه قبحه ، قبح هذه الألفاظ المستهجنة . ولا شك أن نص (الإشرافات) بوصفه نصا مفتوحا ، كما قلت سابقا ، يفتح بلفته المتعددة الإيماء على مختلف الأساليب ، ومنها هذا الأسلوب التناسى الذى أعطى النص عمقه الإشرافى وجذره الدلالى الثابت ، الذى يربط ما بين تراثية التعبير وحدائته ، ويخلّ خلقية معرفية تتبدى فى ذاكرة النص بوصفه معرفة فى العالم وعنه . . طموحا للوصول إلى خلق مفرداته وابتداع تقاطيعه وملاحقه الجمالية داخل النص . وقد ساهمت النصوص المستدعاة بشدة فى توجيه دفة الخطاب الدلالية ، إذ حين يذكر نص امرئ القيس مثلا بسببه بعبارة « وأبكى على الربوع والديار » ، وحين يذكر الآيات القرآنية يتخاضر حول دلالاتها الأخرى بذكره إياها والتضاهى حوها بدلالات تقتنص اللحظة الدالة لتتواشج معها أو تتضاد مع تجلياتها ، وهكذا يستقطر من النص المستدعى طاقاته التعبيرية لتتغلغل فى نسج نصه وتسرّب فيه شعريا ودلاليا .

نخلص مما سبق إلى أن رفعت سلام قدم لنا نصا له شعريّة المضيئة ، نصا طليعى يستأثر وحده بكشوفه التجريبية الخاصة .

العلة بالمتلقى ، بالتوصيل ، بالرسالة الإبداعية الشاملة الدالة .

وعلى كل ، فإن ما قدمه رفعت سلام في إشرافاته يعطى انفتاحاً للنص ، ويفسح من احتمالات تلقيه وتأويله ، ويعزز الشعرية العربية عموماً في بحثها المتوثب المستشرف عن الابتكار والتمايز ، ونزوعها الحميم لتثبيت أركانها في جسد الواقع كما ثبتته طوال تجربتها الحدائية ، سواء باصطفائه لشكل مغاير يسبح في مداراته خطاباً شعرياً ، أو في تفرد الاختيار التعبيري وترويض كلام اللغة لتبرجح مكوناتها وتبتدع انزياحها الطريف المؤد الذي ينسرب بالشعرية في الحياة ، ويفض أغوارها بشفرة الكتابة .

بقدر ما ينجح المتلقى في أن يصنع لنفسه نقطة التقاء بالنص الحدائي فإن الشاعر يباغته بنص آخر مغاير في تشكيلاته وتعبيراته ، نص يصمد للمتلقى في رؤاه وفي معرفته التي شكلها في مطالعته للنص الحدائي ، فكيف يتسنى للمتلقى أن يلاحق الشاعر ، والوضع كذلك ؟ لقد وصل النص الحدائي في العشرين عاماً الأخيرة إلى أقصى مراحل وطاقتها الحدائية من التعجيب إلى التشكيل إلى الترميز ، فهل آن الأوان أن يرسخ ما حققه في تربة الواقع ، وأن يصل شعرة معاوية التي تكاد تنقطع بينه والمتلقى ؟ إن التجريب مغامرة في صالح الإبداع ، ولكنها تتحول إلى مغامرة ضارة ، إذا نتج عنها قطع

الهوامش :

- ١ - حيث تتجل حداثة الشعرية في بروز تقنيات عدة في شكل القصيدة وطرق تركيبها ، وفي خلق ما يسميه كمال أبو ديب بالفجوة : مسافة توتر ، تتضمن الانحراف والتضاد والانتهاك والمقابلة والمفارقة ، بالإضافة إلى استخدام تقنيات القصة والدراما والسبني من سرد وسيناريو واسترجاع وحوار وتعدد أصوات وكولاج ومونتاج . إلخ . في بنية القصيدة الحديثة وشعريتها . ويمكن في هذا مراجعة تودوروف : الشعرية ؛ أدونيس : سيمياء الشعر ، كمال أبو ديب : في الشعرية ؛ صلاح فصيل : شفرات النص ، مصطفى ناصف : الصورة الفنية . وكتابات محمد بنيس ، بارت ، جون كوهين ، إدوارد سعيد ، على سبيل المثال .
- ٢ - كمال أبو ديب : في الشعرية - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت الطبعة الأولى ١٩٨٧ ص ١٩ .
- ٣ - هذا الشكل يحدد الدلالة ، بمعنى أن قصيدة بنية ، على سبيل المثال ، تختلف في طريقة تصويرها وتركيبها عن قصيدة تفعيلية أو قصيدة نثرية ، لأن اختلاف التركيب يؤدي بالطبع إلى اختلاف الهدف التصوري ، ولا يفوتنا أن نذكر هنا أن قصيدة « إسماعيل » لأدونيس تأخذ هذا الشكل الوارد بالإشرافات .
- ٤ - تتكرر مفردة « الحلم » في الديوان بشكل كثيف . وتواردنا هنا استكمال دلال بارز وانفتاح على آفاق الحلم واللاوعي ، ربما كان تطويراً لورودها في ديوان رفعت سلام : وردة القوض الجميلة الصادر عام ١٩٨٧ ، وتواصل مع كشوفاته ، خاصة قصائد : « منية شيب » و « وردة القوض الجميلة » ، و « تنحدر صخور الوقت إلى الملوحة » .
- ٥ - أعني أن تجربة ما قبل السبعينيات الشعرية كانت ترفع حداً فاصلاً بين لغة الشعر ولغة النثر ، بين قلموس الشعرية وقلموس الواقع ، أما الشاعر السبعيني فقد كسر هذا الحد ، وأقام نغمه على أساس أن اللغة كل لا يتجزأ وأن النص ينبغي أن يفتح عليها .
- ٦ - جون كوهين : بناء لغة الشعر ترجمة أحمد درويش ، سلسلة كتابات نقدية ، هيئة قصور الثقافة ١٩٩٠ ، ص ٢٠٨ .

الغرف الأخرى وإشكالية الوعي

إبراهيم السعافين

(الأردن)

الجديدة في موقفها من المنطق الروائي أو من العناصر التقليدية ، ولم تغره تقنيات السينما أو المسرح أو الفن التشكيلي في اتباع مدراس معينة أو روايين بأعيانهم . على أنه في هذه الرواية لم يغفل هذه التيارات جميعا ، فهو على وعي واضح بالموجات الحديثة في الفن ، وبالتطورات الأدبية ولاسيما الروائية وباتجاهاتها العامة ، وقد انعكس هذا الوعي بصور مختلفة في رواياته السابقة^(١).

وإذا كانت هذه الرواية تعكس موقفا تجريبيا في إفادتها من أساليب التحليل النفسي ومن علم النفس الإكلينيكي ، فإنها لم تعتمد إلى تفتيت الحدث الروائي أو تهشيمه كما لم تهشم المنطق الروائي إلى حد ما ، بقدر ما هشمت الوعي بصورة عامة : الوعي بالذات أو بالعالم الموضوعي .

ولعل من مزايا هذه الرواية قيمتها الرمزية التي تمثل الوجه الآخر للبعد الواقعي ولا تلغيه ، وقد تمثلت هذه الميزة في « المكان » الذي يقف عنصرا فنيا

تكاد تشكل هذه الرواية^(١) منحى جديدا في أعمال جبرا لإبراهيم جبرا الروائية ، ولعله يستخدم في بنائها أسلوبا تجريبيا لم نعهده في رواياته السابقة : (صراخ في ليل طويل) ، و (صيادون في شارع ضيق) ، و (السفينة) ، و (البحث عن وليد مسعود) .

وعلى الرغم من أن جبرا يكاد يكون أكثر رواة العرب ثقافة على الإطلاق ، اتصل بالثقافة الغربية اتصالا وثيقا ، نهل من الفلسفة والأدب والفن والتراث الشعبي ، وأفاد من رموز الثقافة المسيحية إفادة عميقة ، وتشرب روح الحضارة الإنسانية في فكره وفي إبداعه ، دون أن يؤثر ذلك كله على صلته بالحضارة العربية الإسلامية فكرا وثقافة وإبداعا ، فإنه لم يقع أسيرا للعبة التجريب التي كثيرا ما تقوم بعض الشباب المبدعين من ذوي التجربة الغضة إلى خطر السطحية والتلاشي ، ومن هنا نرى جبرا لم يقع في شرك التقنيات الروائية المختلفة من أساليب الرواية السيكلوجية التي استلهمت كشوفات فرويد وتلميذه يونج وغيرهما ، مثلما لم يحذو الرواية

بالشخصيات التحاما عميقا ، فالرجل ذو المعطف الأسود والرجل ذو المعطف المطري ، والمعطف والرصاص الذي يصيب المصافير بالذعر ، واللورى الذى يزدحم حوضه بالركاب وينتهى بباب تقبيل يحجز حوالى الأربعين عن العالم الخارجى ، تشير جميعا إلى أكثر من « حياء » المكان ، بل إلى سلبية تجاه الراوى . وتشتد وطأة المكان على الشخصية كلما تقدمنا فى تعرف أماكن جديدة ، فحين نقاد الشخصية بصورة تلقائية إلى عربة المريسيس التى تقودها امرأة لتفادى المكان ، بلحظة الزمنية الثقيلة ، لا تلبث أن تكتشف أن المكان أسوأ بكثير من المكان السابق ، بل إنه قبل أن يكتشف ارتباط المكان الجديد بشخصية قائدة السيارة يحاول أن يغادر المكان استجابة لغريزته أو لحدس من نوع ما ، غير أنه يعود عن فكرته ربما خشية المكان البديل بمسحة الليل والصحراء والحط الذى يصعب التنبؤ به . وحين يكتشف بعض الحقيقة يترك أن السيارة ما هى إلا سجن ، وأن قائدتها هى السجانة ، ومن حينها تبدأ رحلته فى البحث عن الحقيقة من خلال علاقته بكل من المكان والشخصية .

ولعل أسئلة رئيسة تلح على إجابة مقننة . . . ماذا يشكل عالم الموضوعى ، ومن هو ، وهل هو شخصية منسجمة متكاملة أم مجموعة من الشخصيات المنشطرة ، وهل هذه المجموعة متناقضة أم منمزة ، أم متوحدة يجمعها وعى معرفى جماعى يربط بين الأبعاد الزمنية الثلاثة للتجربة الإنسانية ؟ وما الأداة إلى معرفة الذات والشظايا والواقع الموضوعى إن وجد ، أهو العقل الواعى أم النقل الباطن ، أهو الشعور أهو القلب أهو الحدس أهو الحواس أهو ما يقول الآخرون وما يقدمون من معلومات ؟

فإذا نجاز لنا أن نتصور أن الشخصية كانت تطمح إلى العودة إلى البيت « المكان الأموى » بمفهوم فيلسوف الظاهراتية « باشلار » ، فقد فرض عليها فرضا أن تسحب إلى المكان المضاد ، إلى المكان الأبوى

مدتها فى هذه الرواية . فالمكان وإن بدا محددا متشابهها محيرا مركبا فإنه من الأدوات الرئيسة فى خلق حالة من التناقض والتشابك وفقدان المنطق ، وتصوير انسحاق الإنسان تحت وطأة الواقع وقسوة الحياة وبشاعة المصير ، فى مقابل مثل الإنسان وقيمته وأشواقه وأطماحه . ولعل طبيعة المكان فى هذه الرواية ، فى اختلافه عن روايات جبرا ، ولا نستثنى (السفينة) ، وفرت لبنائها أهم عناصر النجاح ، فقد انحصرت أحبالها ، عدا استثناءات قليلة ، فى « بناءة » . وهذه الاستثناءات فرضتها طبيعة البناء الذى يستعصى على أى رباط منطقى خارجى ، لئلا تفقد الرواية منطقها الداخلى .

وإذا كانت هذه الرواية قد نحت منحى تجريبي ، كما قدمنا ، بحيث تستعصى على القراءة التقليدية أو التحليل التقليدى للرواية ، فإن تناول بعض العناصر البنائية البارزة أمر يصعب تجنبه هنا للوصول إلى قراءة نقدية فاعلة لهذه الرواية ، ولو أدى ذلك إلى إعادة ترتيب الأحداث بطريقة منطقية تجمل المتابعة أمرا ممكنا .

-٢-

لعل من بين ما يميز هذه الرواية اختصارها على مساحة محدودة تجرى عليها أحداث تنبئ منها « الفكرة » أو « الموقف » أو « الإشكالية المعرفية » من خلال شخصيات مختلفة تنعكس أفعالها فى شخصية واحدة هى « الراوى » .

وبوسنا أن نتابع حركة الشخصية الرئيسة فى « المكان » وهى حركة تبدأ فى « فضاء » وتنتهى فى « فضاء » وربما يمثل المكان هنا الجانب السلبى فى علاقته مع الشخصية الرئيسة ، إذ تبدو هذه الشخصية فى بداية الرواية ، فى مفترق طرق ، تنتظر من يجاوز بها إلى مكان ما ، ولعلها تود أن تنطلق إلى مكان آمن من مثل « البيت » أو ما يقوم مقامه . فهو فى مكان يبعث على القلق والخوف وربما الضجر ، لأنه موقف غير آمن محاط بالأسرار والكوامن ، فنرى المكان يلتصم

وأفكارهم، وعلى تناقض أمرجهم ومصالحهم ورغباتهم، وعلى قصور معلوماتهم الذاتية أو الموضوعية، وعلى تباين تفسيراتهم وتحليلاتهم واستنتاجاتهم، على ما تعج به معلوماتهم المختزنة من اضطراب وتناقض، وما يعترها من شكوك والتباس وتحريف وتزييف، نتيجة القدم أو التلف أو الإهمال فتصبح المعلومات عبارة عن أوهام في أدراج تعشش فيها العناكب وتمرح فيها صنوف الحشرات من صراخير وحيات وعظايا وعقارب.

إن إشكالية الوعي أو للمعرفة في هذه الرواية لا تقف عند مصدر معين أو صورة معينة من صور الوعي أو المعرفة وإنما قد تمتد من الجزء إلى الكل ومن النسبي إلى المطلق ومن المادي والإنساني إلى ما وراء المادي وما بعد الإنساني، فهي أبعاد متعددة ومتراكبة ومعقدة، مختلفة المادة والنسيج والماهية.

وحتى تتضح أمامنا حركة البعد المعرفي في هذه الرواية لابد أن نتأمل فاتحة الرواية التي تعد بمثابة ملصق بارز من ملصحات حركة التجريب باتجاه التراث من جهة واستلهاً منجزات الرواية الحديثة من جهة أخرى، تلك التي تبلت في صور متعددة في العقدين الأخيرين من هذا القرن عبد مجيب محفوظ وجبرا لإبراهيم جبرا وإميل حبيبي والطاهر وطار وجمال الغيطاني وغيرهم.

ولقد قدم جبرا لهذه الرواية بحكاية يشيع فيها البؤس العجائبي التراثي الذي عهدناه في (ألف ليلة وليلة) (٣) وغيرها مثلما تفيد ديدالوس في الأساطير اليونانية. تحدثت هذه الحكاية عن مغزى الفضول في المعرفة، وما تجرّه غريزة حب الاستطلاع على الإنسان من مشكلات، ومهما تكن العاقبة يظل هذا الكائن المتفرد يشتمل فضولا وتوقا إلى اكتساب المعرفة: لقد ظلت الأميرة تحاول أن تقتحم الغرفة الأزرق المحرمة بعد أن عرفت أسرار الغرف الأخرى، وحين لم تنجح في فتح الغرفة بصورة طبيعية فتحتها عنوة وحطمتها:

البطريكي، لقد بدأ التحول عن المكان السلي لتجاوز قلق اللحظة الراهنة وما تشيعه من ترقب، بيد أنه انتهى إلى قلبي أشد، قلق المعرفة، وقلق فقدان الأمن وربما رعب الخوف من الحاضر ومن أت مجهول. لقد ارتبط قلق المعرفة بالزمان والمكان.

ومن المفارقة أن تتأمل هذا القلق الناجم عن الرغبة في امتلاك المعرفة أو الوصول إلى الحقيقة، معرفة النفس فيما يتصل بما يضطرب داخلها وفي دهاليزها من جهة وفي علاقتها بالواقع الموضوعي من جهة أخرى، وهو يؤثر مسألة تتناهي وفكرة نسبية الوعي أو امتلاك المعرفة وربما الشك في الوصول إلى معرفة يقينية من نوع ما، فتمتد من يزعم أنه يمتلك المعرفة اليقينية، ويوضح خطر الزعم حين لا يمس الحقيقة وحدها وإنما يصيب الإنسانية بأفدح الأخطار، ولعل من بين من يزعمون هي المؤسسات الأمنية التي تؤمن بوجهة نظرها دون غيرها إيمانا يبلغ درجة اليقين وبلغى أية وجهات نظر مختلفة. ويزداد الأمر تعقيدا وفداحة حين يغدو كل شيء مباحا من أجل تحقيق الهدف أي (الغاية تبرر الوسيلة)، إذ تجهد المؤسسات الأمنية بكل طاقاتها لتعرف، لتتحقق، لتكتشف المجهول: المجهول الغائر في أعماق النفس، والمجهول المنطوي في العالم الموضوعي بأبعاده وأجزائه.

فهل ثمة معرفة حقيقية وهل هناك معرفة مطلقة، وإذا كانت ثمة معرفة حقيقية نسبية أو مطلقة، فهل هناك حقيقة في عالم الذات أو في العالم الموضوعي يمكن أن يظفر بها الباحث سواء أكان فيلسوفا باحثا عن الحقيقة، أم أمينا يبحث عن جزئيات تلبي حاجته المحدودة؟ أين يمكنه أن يجد الحقيقة في عالم الذات المعقد، المليء بالحجرات والملفات المتعددة في الدماغ وفي القلب والنفس والروح والأعصاب، على اختلاف نظريات المعرفة ووسائل امتلاكها.

وإن يمكنه العثور على الحقيقة من خلال عدد من الخبراء على تناقض أروايتهم وعقائدهم وأحلامهم

الإنسان عقبات يكاد يحجم عن التصدى لها أحياناً في حين يبدو حلها متاحاً في متناول اليد ، لا يحتاج الإنسان في الظفر بها إلى أى عناء .

وإذا كان ارتباط المكان بالزمان يمثل تلاهما بين الشيء واللحظة ، فيتحشأ الزمن في وعي الإنسان بصورة أساسية ، إذ كثيراً ما تبحث الذكريات الزمن وهو يعقب برائحة المكان ، فإن أحداث هذه الرواية تقع في زمن قصير لا يزيد على يوم واحد في مكان يكاد يكون واحداً . فالمكان يتطلق من المتسع المفتوح المتمثل بالشوارع والطرق والصحراء والميادين الكبرى ويعود إلى المخلود المغلق المتمثل ببناية (ربما بناية الأمن) ذات الغرف المتعددة المركبة المخيرة التي تقدم جوّاً غريباً مثيراً ، والمكان هنا في اتساعه وانغلاقه لا يشير بالضرورة إلى رمز واضح فيما يتصل بثنائية الانفتاح والانغلاق ، فيبدو المكان في وعي الشخصية سلبياً في صورتين ، فمن حيرة وضياح وربما في فراغ وفضاء رهيب إلى حيرة وشك وتمزق شبه تام بحثاً عن اللات والموضوع .

فالشخصية في فاتحة الرواية تسعى إلى معرفة الحقيقة المطلقة دون أن تنحصر في موضوع معين أو موقف محدد . ولعل الموقف الذي أثار قلبي الشخصية باتجاه المعرفة هو الموازنة بين فناء اللورى وفناء المرسيدس ، مما جعل الشخصية تخاور الفتاة بما ينير وجهة النظر التي تقوم عليها هذه الرواية :

« - ألا تريد أن تبقى في شيء من الشك ؟ »

« - أفضل أن أعرف الحقيقة ، إذا استطعت . »

« - أية حقيقة ؟ »

« - أوه . . . الحقيقة القابلة للمعرفة ، على الأقل » (ص ٥) .

« ودخلت الغرفة ، وإذا هي تتفرع إلى غرف تتصل الواحدة بالأخرى ، يتفرع كل منها بدوره إلى المزيد من الغرف . وسمعت صوتاً يقول لها :-

« إذا كنت أنت أنت أميرة ، فارجمي الآن قبل أن تندمى ! وإلا فلن تخرجي مثلما دخلت ! » فقالت : « يا إلهي ، كيف عرف أنني أميرة ؟ لا بد أن هذا صوت الشيطان ! » ورفضت أن تعمل بما سمعت من نصيحة . . . (ص ٤) .

وإنساقاً مع فكرة الرواية فليس لمة يقينى وكل شيء قابل لأن يكون وهماً فأوردت الحكاية رواية أخرى تقول : إن الأميرة

« ما كادت تجرب المفتاح الأول حتى وجدت الباب غير مقفول ، بل إنه تراجع مفتوحاً حالماً وضعت يدها عليه ، كأنه كان في انتظار مجيئها . . . ودخلت الغرفة . . . » (ص ٤) .

وعلى الرغم من اختلاف الروايتين فإنهما لا تتناقضان وإنما تتكاملان في المغزى العميق . فالغرفة الأربعون تقود إلى غرف أخرى وإلى دهاليز وسرايب ومنعطفات ومخفيات أخرى ، ينتقل بها شوق الإنسان إلى المعرفة من لحظة إلى لحظة ، ومن مكان إلى مكان دون أن يكتسب المعرفة النهائية أو أن يحقق اللحظة المطلقة ، لقد دخلت الغرفة الأربعين في الأولى ، وشعرت أن نداء التحريم الذي انتهى إلى سمعها ما هو إلا من صنع الشيطان فلا بد من رفض النداء الشريز ومتابعة البحث عن المعرفة .

فإذا كان السعي وراء المعرفة وحسب الاستطلاع طبيعياً كامناً في الإنسان ولن يتوقف بعد تحقيق أى إنجاز ، فإن الرواية الثانية تعبر عن مغزى آخر ، فقد يتوهم

وفى سياق هذا الحوار تقول الفتاة للشخصية عبارة ذات مغزى : « طبعاً هناك أيضاً الحقيقة التى ليست قابلة للمعرفة ، ... » .

وبما أن الرواية ربطت الوعى فى حركتها بالمكان ، فقد مهدت للشخصية بالانطلاق نحو « الضيق » للإيمان فى تشويش فاعلية الذاكرة / الوعى وربما تدميرهما ، فصمى المعالم وتغير آثار الفاعلية من المعرفة إلى الجهل ، وتخلط وطريقة التصور وفاعليته ، حتى تشرع الشخصية بأنها تجهل مدينتها وهى التى تعرفها شارعاً شارعاً :

« لئننى ابن هذه المدينة ، وأعرفها شارعاً شارعاً ، بل شبراً شبراً . وأرغنى أن أدرك أننى أجهل مدينتي . لم تقع عيناي على مبنى أعرفه . بل ربما لم تكن هناك مبان ... » (ص ١٨) .

ويدنو أن الوعى يتناسب عكسياً مع الاقتراب من عالم البنية ، فما إن تغف الشخصية على بوابتها حتى يبلغ به الشك حثاً يحاول معه القرار على صعوبة الفعل وخطره ، وحين يبلغ عالم البنية تتضح صورة وعيه بالعالم الموضوعى الذى يبدو غائماً ومهزوزاً . بل إن وعيه بذاته اضطرب هو الآخر فلا يخلو متأكداً من هويته أو من هوية الآخرين الذين تختلط صورههم ومواقفهم وأحوالهم .

وغدا البحث عن الحقيقة فى هذه الغرف المتعددة عسيراً جداً ، فالشخصية تقوم بذلك فى عالم لا يملك المقدمات الصحيحة المطلوبة ، فهو فى ملفات « البنية » « نمر علوان » بهاضيه الضالى وبما أثر عنه من أفكار ومواقف وانجماها ، وبما أغف من كتب أو بهنته التى يمارسها ، وتحقق معه (أو تناقشه) من ملف قديم يفص الدرج الذى يحويه بصنوف من الحشرات . ومن المفارقات التى تدعو للسخرية أن « البنية » على استعداد لإثبات صحة أية معلومات تحصل عليها بأية وسيلة سواء

أكانت عن طريق الوهم أو الخطأ ، أم عن طريق الاختراع والابتداع . ولعل حديث « عزام أبو الهور » أحد رجال هذه البنية إلى الشخصية ذو دلالة مهمة على مشكلة (المعرفة / الحقيقة) فهو يرى أن الذى يكتب ومصادره قليلة ونادرة يتشبث بهذا القليل النادر ويأخذ منه بعض حاجته ، وإذا لم يجد شيئاً أبداً فإنه إما أن يعتذر أو أن يخلق من عنديته كلاماً ، وهم لا يقومون إلا بالاختلاق الكامل ولتذهب المصادر المزعومة كلها إلى الجحيم :

« هذه الحالة التى تجابهها فى معظم نشاطنا اليومى . الاختلاق ، التلقيق ، أو ، إذا أردت كلمة أجمل ، الابتكار . . . أنت لست معى ؟ » .

.....

« هذه الأوراق مثل على ما أقول . لا ، لن أزعجك بقراءتها عليك ، ولن أزعجك بإعطائها لك لكن تطلعا فيما بعد . هى هنا ، كدليل ، كوثيقة . فالتوثيق فنٌ بدأنا اليوم نعرف خطوره فى حياتنا الاجتماعية ، والسياسية ، والفكرية . تاريخ يتراكم فى تراكم الكلمات والأوراق ، وعليها أن نعترف كيف نجعل هذا الحبر المسكوب مفيداً لعصرنا ، والعصر القادم . »

المعروف ! أقول هنا مجازاً فهذه الأوراق ، كما ترى ، معظمها مطبوع بالآلة الناسخة . والابتكار ، بل الإبداع ، أمر أساسي فيها . نحن هنا نكاد نقلد البارئ عز وجل ، فى أننا بين حين وآخر نخلق أشياء من العدم . . . » (ص ٦٦ - ٦٧) .

وقد ظهرت معضلة الوعى أو الحقيقى فى إدراك تفصيلات المكان ، فلا شيء قابل للمعرفة الحقيقية أو

إلى الأشجار والشوارع والمنعطف ثم القطار والمطار والفندق ، لعلنا نلاحظ أن هذه الأماكن تمثل نقيضا للمكان الأمومي^(٥) . فإذا كانت الشخصية تشر بالأمان في منزل الطفولة الذي يقدم المعرفة الأولى بآثار الوعي ، ويمثل العلاقة الإيجابية بين المكان والشخصية ، فإن هذه الأماكن تقع في الاتجاه المناقض للمكان الأمومي ، إنها رحلة الذات خارج هذا المكان بحثا عن وعي يبدو شبه مستحيل . إن هذه الأماكن تقدم تشويها للوعي وتمزيقا له ، فالأشجار لا تحمي العصافير التي تفرّ مدعورة بفعل الرصاص ، والشوارع التي تتحرك فيها شخصيات مريبة غير مستقيمة ولا آمنة ، فيها المنطفات والمفاجآت والغموض ، وحوض الشاحنة المتعلق بمصادر الوعي ، والبنية عالم منزل لا ترتبط بسبب واضح بالمدينة ، تقع على أطراف الصحراء حيث التيه والضياح ، فالشخصية التي تعرف مديتها شيئا بشرا تفقد الوعي وتجهل مديتها حتى تصبح على مقربة منه ، فالبناية هنا ، تمثل النقيض الساطع للمكان الأمومي حتى يفقد الأمن في هذه البناية من أسماء التضاد يبعث على المفارقة والسخرية المريبة ، إذ تفقد المفاهيم والألفاظ دلالاتها وتصبح القسيم والمعلومات ومستويات الوعي أشراكا يقع فيها الباحث عن الحقيقة . ولعل غرفة الأضابير (الملفات) أشد جزئيات المكان دلالة على مأساة الشخصية في موقفها من المعرفة والوعي ، إذ يفترض أن هذه الملفات هي التي تجدد هوية الشخصيات ، وتؤكد مستويات الوعي ، فإذا الذين يشركون الإله في صناعته « العالم بكل شيء » ، وهي مفارقة عجيبة ، يكشفون عن جهل فاضح ومعرفة سطحية بل شائخة .

ومهما يكن ، فإن المكان لا يبدو مطابقا بل عاكسا ، ليس أموميا بل شبحيا ، إن صبح التعبير ، يمتد الرعب ويضيف الوعي والهوية ويسحق الماهية . ويدنو المكان في جزئياته المختلفة على تبين أشكالها : المفتوح والمغلق ، المستقيم والمتعرج ، الممتد الفسيح والمختصر الضيق ،

اليقينية ، فالشخصية يطل من نافذة ، خلف الستارة ، على المساجين / الجمهور / ركاب الشاحنة ، وحين يعود ثانية إلى هذه النافذة لا يرى خلف الستارة إلا حائطاً أصم ، وحين يحاول فتح الباب يجده مغلقا لا يستجيب ، حتى إذا أعاد المحاولة مرة أخرى انفتح أمامه الباب دون غناء .

والشخصيات أيضا بلا ملامح نفسية واحدة ، إذ يستحيل وعيها على نحو معين ، فليس ثمة واضح أو ثابت ، فقد يبدو « عزام أبو الهور » رئيس الحفل صاحب الكلمة المسموعة إلى أن نكتشف أن الفتاة المرافقة تشتمه وتحقره وترسله إلى من في « الحظيرة » ، ونكتشف أيضا أنه يخشى من هو أقل مكانة من مثل « عليوى » ، فراه في قمة ضعفه وهو يسوع / وربما يمثل ، ويشبه في الرواية ، مختفيا وربما قتيلا . والشخصية ليست محددة الهوية فهي مرة « نمر علوان » وثانية « عادل الطيبي » وأخرى « فارس الصقار » ولا ندري أهو إحدى هذه الشخصيات ، ولعله هذه الشخصيات جميعا . إن الشخصية تغادر « البناية » التي تمج بأبطالين والهادعين والممثلين والمزورين والمنافقين إلى مكان أوسع لا يقل عجابية عن المكان الأول فلتتقى به في محطة لالتقاء القطارات وفي المطار الدولي ثم في سيارة مرسيديس تعود به من المطار إلى مكان جديد يلتقى فيه جمهوراً ينتظره في « المريدان » ، لقد جاءت به إلى « البناية » الفتاة التي تشظت في أشكال وأسماء مختلفة ، وعاد به سابق يعتمر الكوفية والبقال اتضح فيما بعد أنه « عليوى أبو الأزوار » . وإذا كساد المكان يكون أبرز عنصر في هذه الرواية فإنه ليس ظاهرة مستقلة منعزلة عن البعد الإنساني على نحو ما يرى آلان روب جرييه^(٦) ، فالمكان هنا مرتبط بالإنسان من جهة وتمحيز أيضا من جهة أخرى ، فهو ظاهرة لها أبعادها الواضحة ، فبدءا من الأسطورة مفتاح النص ومرورا بالغرف العديدة والسراريب والأدراج والأثاث والعربات من سيارة المرسيدس إلى عربة اللوري ،

-٣-

وإذا كان الكاتب اختار هذا الأسلوب في تشكيل روايته ليضفي جوا من الغرابة والبعد عن المنطق ، من خلال كشوفات علم النفس ولاسيما عالم العقل الباطن وانشطار الذهن ^(٦) وانفصام الشخصية وتنشيطها ، ومن خلال تبليجها في الرواية النفسية وفي أعمال مبدعي السيرالية ، فإن الرواية اختارت هذا التشكيل أسلوباً فنياً بصورة أساسية أكثر منه منهجاً للمعرفة وطريقة لامتلاك الحقيقة التي تؤرق الإنسان في حياته ، فقد حملت الرواية كثيراً من المنطق والتنظيم في نحات انبثاق الوعي وبسط ضباب الاستلاب وفقدان الوعي وتهشيم المنطق الروائي

فقد تبدو الشخصية ضائعة في لحظة انطلاقها في ذلك الميدان / المكان العدائي :

« كانت الساحة ميدانا كبيرا من ميادين المدينة ، تمجد على جانبيه أشجار اليوكالبتوس الكثيفة ، وعلى الجوانب الأخرى مبان متراصة عالية ، كان ميدانا موحشا — في تلك الساعة . لا أحد يتحرك فيه أو على جوانبه ، ولا تعبده سيارة أو مركبة من أى نوع .

والوقت ؟ كان غصراً ، بل بعد غروب الشمس وقبل هبوط الظلام ، في تلك اللحظات القلقة الموحشة التي نسمت النهار وبانت تنويع إلى ليل بطيء القدم . وضوء النهار المتبقى رصاصي ، أغبر ، فيه مذاق الخيبة والحزن . والساحة العريضة خالية ، خاوية ، مهجورة ، منسية من الله والبشر . كأن المدينة لم يبق فيها من يتحرك ، من يسعى ، من يحب ، كأن وباء قد اجتاحتها ولم يرحم أحداً .

معاديا للشخصية ، معزراً عناصر القلق والخوف وفقدان الوعي أو الهوية .

ولمنا لا نستثنى هذه الجزئيات في رحلة العودة ، وإن كنا نظفر ببعض الإيحاءات التي ترمز إلى التغيير ولعله التغيير الجزئي المرحلي في ثنانيا الرواية ، إذ تنتقل الشخصية من البناء عبر رحلة كابوسية / حلمية ، عبر تقاطعات وتشابكات غير اليقظة من مثل محطة تقاطع القطارات أو المطار . وإذا كانت رحلة العودة مهما تبعث من ذكريات مؤسفة تشير كما قلنا إلى نحات تغيير تناقض نقطة الانطلاق إلى البناء إذ تقابلت اللحظتان : هبوط الظلام / ظهور الشمس الحمراء اللامعة ، وإذا كانت هذه الرحلة تنطلق من المجهول إلى المعلوم من المكان المشعب المتفرع المقل إلى المكان الظاهر الفسح المعتد الذي تتضح فيه الأشياء تحت أشعة الشمس الحمراء الملتبسة ، فإن الرواية قد تفاجت باحتمالات جديدة ، فعالم الغموض والأفانز الذي عشناه مع الشخصيات المنشطية المنشطرة يلوح لنا من جديد برموز الرحلة الأولى ، فنستمع إلى السائق « علوي / الوجه الآخر للفتاة » وهو يبحر الشخصية (فارس الصقار هذه المرة) بأن حفلا ينتظره في « المريدان » يوقع فيه على نسخ من كتابه « المعلوم والمجهول » ، ليلتقي عالم البناء وعالم « المريدان » من جديد .

إن محاولة الظفر ببناء رمزي قائم على تنظيم للأحداث التي مرت بنا في عالم الرواية الذي يمتزج فيه الكابوس والواقع ، ويتداخل اللاوعي والوعي ، تبدو أمراً عسيراً ، إذ إن الكاتب يصير على هذا الامتزاج والتداخل في أية لحظة زمنية وفي أية طريقة لاكتساب الوعي أو المعرفة ، لذا تبدو في رحلة العودة بعض الصلصات الإيجابية ، لكنها لا تشكل على وجه اليقين عودة إلى الوعي أو الإيجابي لأنها رحلة اللاوعي الكابوسية ، إذ ربما كان عالم اللاوعي أكثر موضوعية في التعبير عن عالم الشخصية من الواقع الموضوعي نفسه .

العالم الموضوعي أو دواخل النفس السرية) تظهر من خلال موقف الشخصية (المبدئي) الذي لا يسمح بالتخايل أو الانهيار ، وسواء أكان هذا الموقف صوت شخصية مناضلة (مفردة) أو صوت شخصية انشطرت في أجيال متلاحقة أو في آحاد عديدين في الجيل الواحد تؤمن بالموقف الواحد وتصدر عن مزاج نفسى واحد ، أم كانت مقابلا خيرا إنسانيا لصور البشاعة والقمع والطغيان فإن شحات الوعي التى تظهر فى الرواية قد أحسن الكاتب تخطيطها فى بناء الرواية الكلى .

ولعل الشخصية تكاد تنهارى فى معترك الصراع ، ولكنها ما تلبث أن تظهر رافضة بقوة لما يعتقد أنه مزور أو مزيف ، فهي تبحث عن الحقيقة القابلة للمعرفة ، على الأقل « (ص ١٥) ، وترفض ما يفرض عليها فرضا ، وتظل تعى رغم الإيهام والتضليل أنه ينبغي بمسافة ما بينها وبين عزام أبو الهور حين يتمثل بالقول صاحب الشخصية : « يتركك الشمس فراشا مع أغرب الناس طباعا » (ص ٧٣) .

ولم يهاون فى موقفه الأخلاقى من سلوك رجال « البناء » فقد ظل ينتقد تصرفاتهم ومعاملاتهم مثل رد فعله تجاه انتقاص علوى من شأنهم .

« — ولم لا ؟ هؤلاء الناس كلهم ، أليسوا بشرا مثلى ؟ » (ص ٩٢) .

وهو يعنى تصرفات « ساجنيه » على الرغم من « شكه » أو « غياب وعيه » فيرفض ما يكتبون من معلومات فى أوراقهم :

« أرفض أن أقرأ تلفيقك » (ص ٩٨) .

ويوسعنا أن تأمل أبيات المتنبي التى استشهد بها وهى تمثل قمة الوعي مثلما تمثل وضوح الهدف (٧) :

« ... ومع هذا فإن ثمة أبيانا للمتنبي ، أيها السادة ، تتردد فى خاطرى ، وتتمنع على النسيان حتى فى ذاكرتى ، تعرفونها جميعا

ولكن الشخصية ، مع ذلك ، موطنة فى الأساس للتعبير عن « فكرة » و « موقف » و « إحساس » أكثر من اعتبارها شخصية إنسانية « واقعية » تتميز بعلامتها النفسية والخارجية فهى تحمل وجهة نظر الكاتب تجاه الواقع مثلما تحمل تصوراتهِ عن عالم الدواخل أكثر من اعتبارها شخصية إنسانية تنمو وتتطور من خلال علاقتها بالأحداث ، والشخصيات التى تزخر بها الحياة . فإذا كانت الشخصية تختمل أن تكون مجموعة من الشخصيات المنشطرة أو المنشطرة شخصيات نمر علوان وعادل الطيبي وفارس الصقار وأسماء أخرى مشتقة من هذه الأسماء أو أسماء أخرى يمدد بطلاقات الهوية التى كانت فى جيبه من مثل الدكتور فخرى حسن منصور ، أخصائى العظام من جامعة أدنبرة ، أو المهندس المتمرس حافظ موفى الذى يحمل بطاقة من نقابة المهندسين أو أحمد الهاشم مساعد رئيس دائرة بوزارة الشؤون الاجتماعية أو الملاحظ الفنى عبد الثور عبد الأحد أو المدرس على حسين على بشاوية الرشيد أو محسن حتوش الشوملى مقاليد البناء أو آخرين يحمل بطاقتهم ، فإن هذه الشخصيات جميعها شخصيات إيجابية لا تعكس نقائص فى الكسر والأشطار وإنما هى أشطار متكاملة قد تعكس حالات نفسية أو أمزجة إنسانية وقد تعكس أيضا مستويات اجتماعية أو ثقافية أو مهنية ولكنها ليست بالضرورة متدايرة متصارعة ينسحب عليها مفهوم الانقسام أو الانشطار .

وإذا جاز لنا أيضا أن نبتعد فى التأويل وربما نغلو فى التفسير ونرى فى الشخصيات الأخرى الذكورية والأنثوية : علوى أبو الأزار وعزام أبو الهور ورأس عزت وعلى التواب ، ولما ويسرى المفتى وهيفاء الساعى وغيرهن ، أشطارا نقيضة للشخصية نفسها ، فإن ذلك كله لا يحول دون ظهور « وجهة نظر » مهيمنة فى الرواية تتسامى على الضعف الإنسانى والتشويه والتزوير والظلم والتمييز العرقى والعنصرى ، فترتفع من عالم الدمايز والمخفيات والسراديب والفصوص (فى

ولا شك :

« كلما أتت الزمان قنّة

ركب للره في القنّة سنفا »

« ... كان المتنبي ، بلغة اليوم ، واقعياً ، لا يخدع بشيء ، وقد رأى من البشر ما أقنعه بحقولته الشهيرة :

« والظلم من ضم النفس فإن تجد

فأعف ، فإعف لا يظلم »

« ... ولكن ، لنستمر مع المتنبي برؤيته التي سينتهي بها إلى ما بعيننا اليوم :

« ومراد النفس أصغر من أن

تتعدى فيها وأن تغشى

غيبير أن الفتى يلاقي للملها

كلمات ولا يلاقي لهواتا... »

في هذه الكلمات القليلة تجد الدرس الذي سيتعلمه فيما بعد هاملت شيكسبير^(٨) ، مع أداء الثمن : مراد الإنسان ، مهما كبر ، أصغر من أن يسمح بخلق العللوات التي تؤدي بشرّها إلى إضفاء الواحد منا الآخر...» (ص ١١٠-١١١).

ويصل الوعي مداه حين يثور في وجه سلنة البتاية الذين يشوهون الوعي ، إذ يلو في هذه اللحظة في تمام وعيه وفي كامل ثورته يوجه خطابه الأخلاقي إلى القائمين على الهزلية السخيفة ، فإذا كان الحدث يتحرك في أجواء الفراقبية والمجانبية ، فإن حديث الشخصية يصب في أحد المحاور الرئيسة من « وجهة النظر » التي يقوم عليها بناء الرواية من مثل قوله :

« — نبيذكم الفاخر هذه الليالي ذكرني
بليال أخرى من الفرح ، كان معظمها أيام
طفولتي — وطفولتكم — البعيدة ، البعيدة
جداً عنا هذه الليلة . ليالينا الآن ، أيها السادة ،
تخفقها الدماء ، وراء بابكم الكبير هذا ، وراء
مصراعيه السامقين ، تتراكم الجثث ...
أباؤنا ، أبناؤنا ، أطفالنا ، نساؤنا ، يقتلون في
كل لحظة ، بوحشية منظمة . في كل لحظة ،
بيوتنا تنسف ، ومدننا تخرق ... » (ص ١١١).

وهو يعي الزاوية التي يهاجم منها حين يتحدث عن
العالم الذي يجابهها ، أو الساحل الذي عاد إليه :

« . . الساحل الصاخب بالنذالات والجرائم .
لماذا ؟ لكي أجابهها بإرادتي ، لكي أجابهها
ورأسى مرفوع ، وعيناي مفتوحتان ، متشبهاً
برؤيتي التي لن تزعزعي عنها ... »
الرياح العاتيات ... »

فالكاتب يترك الشخصية تمتلك وعيها وتستعيد
ذاكرتها لتتحدث بمعرفة أقرب إلى اليقين ، وبشواهد
تشير إلى الحقيقة الناصعة ، حتى تكاد تصور أن الكاتب
يزاوغ هنا باتخاذ هذه التقنيات الأسلوبية حيلة فنية في
المقام الأول فتغدو « وجهة النظر » جلية في امتدادها من
الذات إلى الآخر ومن المحلي الآني إلى الإنساني المطلق :

« أنا ما جئتكم هذه الليلة إلا مرغماً ، متعثراً ،
ولو كان يوسى أن أرفض الجوى » ، أرفضت ،
والله ! وذلك أنني أتساءل بالبحاح ، لماذا
تريدون أن أكون ضيف الشرف لديكم ؟ في
هذا العالم المهروس بجرائمه المنذع بجنون
كل يوم من مجزرة بشرية إلى مجزرة ، ما
الذي أستطيع أن أحققه لكم لأكون أهلاً
منكم لهذا الاهتمام ، وهذا العناء ، وماذا
حققتم أنتم في هذه الليالي الدامية التي ضج
هواؤها بالصراخ والمويل ، سوى أن تسندوا

إني لا أخذت إلا عما يتأجج فى داخلى ،
فى أحشائى ، حيث النار أبدا تشتعل ، وهى
النار التى أريد أن ينتشر لهبها فى كل اتجاه
عسى أن يصيبكم شيء من أوارها ، من قوة
حرقها ...

أيها الأستاذ الجليل ، أيها الأستاذة الجليلة ،
أيها الطلبة الأعزاء ، لو أن الغيوم تحمل النار
كما تحمل الماء / أمطرت علينا دماء الذين
عشقناهم... إن كنتم تتصورون أن فى هذا
القول هديانا ، فإنكم فى محنة لن يستطيع
أحد إنقاذكم منها .. قد أكون شطرت
شطرين ، أو ألف شطر . ولكننى أحمل
الأشطر والشطايا والكسر كلها بين جنبى ،
وأنا أعلم ، حتى لو فقدت ذاكرتى ، أننى رضم
ذلك سأكلّم بما فهمونه ، مستمدا القدرة
على ذلك من ذاكرات كثيرة تجمعت فى
داخلى ، كما تجمعت الأشطر والشطايا .

ومن قال إن عليها أن تلثم وتتوحد ، ما
دامت هى هناك ، موجودة فاعلة ، تكافح
لكى تصعد إلى منطقة الضوء ، إلى الوعى
القلق الرجراج ، المههد بالسقوط ، بدوره ،
إلى منطقة أخرى من الظلام ؟ كل ذاكرة فى
جمرة متوقدة كسها الرماد ، والجمر كثير ،
ولكن يا لبؤس ، فإن الرماد أكثر ، أكثر ..
بكثير ... » (ص ١٤٧) .

ولعل فيما قلنا ما يوضح طبيعة الشخصية
الحقيقية ، وأهم من ذلك ما يؤكد « فكرة » الرواية التى
تطمح أن تقلدها ، فالشخصية ليست فردا له سمات
تميزه بقدر ما هى نموذج تلتقى فيه كيانات إنسانية
أكبر ، أو تعبير أدق يمثل الجماعة الإنسانية الأصلية ،
فهو صاحب الهم والقضية ، مالك الجوهر والروح ،
الساعى إلى الجماعة فى حالة التفرد أو التوحد ، فى

الآذان بأصابعكم بين الحين والحين ، وتهيئوا
لأنفسكم وليمة قد تكون الأخيرة ، وأنتم لا
تعلمون ؟

اسمحوا لى أن أكرر ، أيها البديدات والمادة :
وراء بابكم الكبير تتراكم الجثث . وإذا لم
تتداركوا الأمر قريبا ، فإنها ستتشتت أمامكم ،
هنا ، على الأرض من قاعاتكم الكبيرة هذه
بالذات ... » (ص ١١٤) .

ففى حين نرى شخصيات شريرة تمسك بخناق
الشخصية لتشتيع جوا من الإحساس بالفجعة والانسحاق
نرى الوعى يتجلى ناصعا فنرى الشخصية تفكر بصفاة ،
وتتصرف بنقاء بصورة لا نعهد لها عند من غاب وعيه
ونمزقت شخصيته وانسحقت إنسانيته ، فالشخصية على
هذا النحو ، واعية قوية ليس فيها مظنة من تشتت أو
ضعف أو ضياع ، فراها تقول فى ذروة الإيهام بواقع
بديل :

« لا أكان ذلك أكثر مما أطيق ! لن كنت
فقدت ذاكرتى ، فإنتى لن أرضى بأن أنهم
بفقدان المنطق والعقل كلك »
(ص ١٤٦) .

ومن الصعب أيضا أن نسلم بأنه فقد الذاكرة ،
فذاكرته حية يقظة تمدها ذاكرات جماعية متعددة على
نحو ما سنرى فيما بعد ، وقد أسمعفت المؤلف لفته
الشعرية التى تبنى بالرواية بناء عفويا ، إذ تتألق اللغة
بكشافة الشعر وإيجاله ورموزه ، وهى لغة الأعماق
والأحلام وعالم الباطن التى تحمل شعلة النار الأزلية
لتضىء بها الواقع وعالم الوعى :

« قد تحكمسون على شيء هو من خلق
خيالككم ، مدفوعين بأهوائكم الخاصة
فتسمونه هديانا .. أما أنا فأرفض أن ينسب
الهديان إلى .

نلاحظه في تناصبها مع المتنبي حين يتطابق القول مع الفعل ، وتضييق المسافة بين الأبعاد حتى تتلاشى ، وما نلاحظه أيضا في تناصبه مع الشاعر الميتافيزيقي الإنجليزي وليك كوبر (١٧٣١ - ١٨٠٠) الذي يصرخ في قصيدة له تحت ضنط انفعاله معتقدا أنه سيكون هو نفسه العلامة للانتقام إلى الإلهي ^(٩) .

إن الشخصية تجاهد ، من أجل الارتفاع إلى منطقة الوعي وإلى امتلاك الخبرة « المعرفية » في كل مكان لتتزوّد بما يعينها في النهاية على تحقيق الهدف سواء أجتازت ذلكا مشطرة ، تشكّل ، في وعيها ، بصور متبادرة ، أم كانت ذواتا متعددة معزولة في جزر متباعدة نائية تبحث عن فرصة اللقاء لتتوحد معا من جديد ، ويظل الآخر مدنا في وعي الشخصية فهي تخاطب من يسمي « الدكتور راسم » :

« . . . يأمزور ، يا متأمرا ! » .

وقول لمن تدعى « لمياء » :

« — أنت أفنى في جنة لم يخلقها الله ، بل الشيطان » (ص ١٥٤) .

وتفهم أبعاد اللعبة :

« ولكن يسرى ليست حقيقية . مجرد شخصية في رواية ، في كتاب . . . » (ص ١٥٥) .

فالأخرون هنا هم الذين يقومون بتزييف الوعي . وعلى الرغم من الاحتمالات التي تشير إلى إعادة الدورة ، على نحو ما يرى جبرا مفهوم الزمن في الحضارة العربية وفي السرد العربي أيضا ، فإن إمكانية التجلي والكشف والصعود إلى الذروة تظل قائمة ، إذ تقول الشخصية في طريق العودة من المطار صباحا :

« وتطلعت من نافذة السيارة إلى الأفق البعيد . كانت الشمس قد طلعت حذراء ملتبهة من

حالة الانفصال أو الاتصال ، وتظل الشعرية التي تخاور نصوصا أخرى شعرية أو تجوز على شروط الشعرية تعمق إحساسنا بوعي الشخصية وسط هذا العالم الذي يسرع بخطى حثيثة نحو الهاوية أو الدمار فيحاول الكاتب من موقعه الفريد الغد الوقوف في وجه هذه الحالة المربعة موحدا بين الوعي واللاوعي ، مستنجدا بالمقل الباطن ، بالوعي المستور في الظلمات لينطلق صعبا إلى منطقة الفعل / منطقة الوعي فنرى الشخصية تفكر وربما تتجج بصوت عال :

« ومن هنا ، فإن التعاسات تتراكم ، والآلام تتراكم ، والمواقف الهادرة كأمواج البحر تجبس في المواقف ، كما الجن في قماقم سليمان ، وتخبس معها الصور الرائعة المستحيلة . . . قد أنصّر أنّ من أصابع يدي ، إذا نفضتهما هكذا ، تساقط الجنان — جنان الله المخاللات على الأرض ، والرجال والنساء في عشق أبدي . . . ولكنني أعلم أن أصابعي هذه تساقط منها كذلك التعاسات والحماقات والآلام ، فتحمل هاويات الجحيم مكان الجنان ، والرجال والنساء في عذاب أبدي . . . »

وقد مررت بذلك كله في هذه الليلة والليالي الأخريات الطوال ، في هذه الغرفة وفي الغرف الأخريات التي كنت قد سهوت عن وجودها ، حتى قلت في النهاية ، ما قاله إنسان آخر ، في بلد آخر ، في عصر آخر ، لعل جهنم وحدها تهوى ماؤي لتعاساتي اللعينة » (ص ١٤٧) .

فالشخصية في تدخل لفتها مع نصوص أخرى تتطلع ، في مجاهدتها ، إلى الاتصال بالمفهوم الصوفي في تجاوز العقبات وقهر الرغبات ، باتجاه اكتمال الذات ثم توحيدها في ذروة الكشف مع الجماعة ، وهذا ما

الأعلى، وهي صورة الفرد الذي يحارب ضد الفناء والشر والعدم ويصلح أن يكون بجذارة محققاً للوعي الجمعي الذي تشظى وانشطر في شظايا وأشطار وكسر تتبعثر في مراحل الانهيارات وتتجمع وتعود إلى الحياة مجتمعة كما ينبعث تموز وأدونيس وأوزيريس وطارق الفينيقي . . .

وليس يوسنا أن نقول الكلمة الأخيرة في هذه الرواية المدهشة التي تقبل كثيرا من الاحتمالات ولا تقبل في الوقت عينه إلا تفسيراً واحداً هو صدق المؤلف في التعبير عن وجع الإنسان الفرد النموذج المحاصر وسط أعداء ليس لهم حصر ، أولهم « الإنسان الوحش » ، وليست « التكنولوجيا الوحش » آخرهم .

لقد مزج في لارعيه بين تراثنا الشعبي واعتنق أحدث ما في التراث السردى الغربي ، فخلق أسطوره الخاصة — الغرف الأخرى — بلغة شعرية تمزج بين مادة الحياة وروحية الفن في ألفة نادرة . على أن جبرا — رغم تقنيته العالية وثقافته الواسعة ورموزه الثرة الغزيرة — لم يضح لنا أبداً بمتعة روايته أمام أمة مغريات ، فظلت طيلة الوقت تحتفظ بسحر حكايات (ألف ليلة وليلة) وممتعة نواحر التراث وأخباره وأسماؤه ، إلى جوار ما تثيره الأعمال العظيمة في الشرق والغرب ، من حوار فكري عميق وفلسفة حانية دافئة .

ولست أشك في أن هذه الرواية في حاجة إلى دراسات بنائية ، تحتل فيها اللغة المكان الأرفع ، يشغل فيها « التناس » الذي يعد حقلاً خصباً في أعمال جبرا كلها ، مكاناً بارزاً ، حيث يجتمع المؤلف والمختلف في صعيد واحد وبأسلوب نادر . مثلما تحتاج إلى تفصيل أكبر في بيان دور المكان في بنائها بأسلوب مقارن ، وتحتاج الشخصية إلى تحليل أعمق وأشمل ، في امتداداتها وفي رموزها في العقل الباطن وفي الواقع الموضوعي وفي الفرد وفي الجماعة وفي جوهر الفنان الذي يختزن النار في أعماقه ، لينتشر لهيبها بدم معاناة القيود والسود على السطح ، يغير ويحمي ويقف في وجه الدمار .

بين غيوم شغيفة ، بدت وكأنها تريد أن تلازمها وتشتمل معها ، والشمس ترتفع نحو زرقا مترامية لا تنتهي ، ؟ ريكورد هائلة والسماء تتلألأ كاللازورد » (ص ١٦٢) .

ومهما يكن ، فإن الشخصية ، كما يبدو ، لا تمثل موقفاً فردياً فحسب ، وإنما تمثل موقفاً جمعياً ، تمثل الذاكرة الجماعية التي تشظت في الأمكنة والأزمنة والناس ، ومن هنا تكتسب الذاكرة الفردية قوة وعى عجيبة ومعرفة تمثل الوعي الجماعي الذي تخبر إليها من خلال التراكمات المعرفية الجمعية عبر الأجيال .

ويغدو من السهل عليها ، على الرغم من حرج موقفها وضعفها الآني بين مزروري الوعي ومشوّهيه ، أن تجاهه سدنة البناية الذين يزعمون أنهم قادرين على معرفة كل شيء ، وتقديم الوعي والمعرفة لكل باحث ، فتكشف في ساعة ضعف أن هؤلاء متقوون منخرون ، يكيد بعضهم لبعض ، ولا يكاد يثق أحدهم بالآخر ، فما تسنح فرصة حتى ينقض أحدهم على الآخر .

وإذا كانت الشخصية قادرة على المجابهة وفك الحصار والانطلاق من أحماق الغرف والدعايلز المعتمة إلى آفاق رحبة حيث وضوح الحقيقة وسطوع المعرفة ، إذ تجتمع الرودة الحمراء والطفلة والشمس الحمراء الملتهبة الطالعة من الأفق البعيد لتشكيل إطار لوحة التغيير ، فإن هذه الصورة الجديدة التي تمثلها لوحة انبثاق الوعي الذي يغير العالم ويتجه به إلى مسار جليدي يتفادى الانجذاب نحو الدمار ، لا تلبث أن توشى بدائرة جليدية ، تبدأ بالمعاناة لتنتهي بالفن من الحلم ، إلى الفعل (١٠) ، وكأن رؤية المؤلف الواعية لحركة الزمن الدائرية تتجسد في رؤياه الفنية ، من خلال هذه الرواية الإشكالية التي تعاملت مع الزمان والمكان من خلال بنية مكانية ، صورت معاناة الإنسان في انشطار صوره الفكرية والشعورية و « الفعلية » ثم في تجمعها من جديد ، معاناة الإنسان في شرطه الأدنى ومعاناة الفنان في شرطه

الهوامش :

- (١) الفرف الأخرى ، ط: الرياح الأروع للنشر ، ط٢ تونس ، ١٩٨٧ .
- (٢) جبرا إبراهيم جبرا : يتابع الفرفا ، حوار ساجد صالح السامرائي بعنوان : الرواية والزمن والظواهر المتكررة إذ يشير إلى تأثره بأعلام الرواية الغربية مع الاحتفاظ بخصوصيته هو إذ يقول : « فالرواية ، كطريقة في الرؤية والتعبير ، تعينت لها عتقها من بلازك ودمتوسكي وقلوبير ، وغيرهم من أساطين القرن التاسع عشر ، إلى جيمس جويس وفرجينيا وولف و د . هـ . لورنس وأرلندوس هكسلي ووليم فوكتر ، وغيرهم من أساطين هذا القرن ، وإن يزعم ورائي ، مهما كان أميلا ، أنه ابتدع أسلوبه من الصفر ، أو أنه لم ينهل من يتابع هؤلاء الصائغين المهرة ، ولكن الذي يقنى قلما ، عندما يخلق الروائي الطرق الأسلوبية كلها ، هو ذلك الشيء الجديد المتميز ، كبيرا كان أم صغيرا ، الذي يأتي به لهذه الطرق المتشعبة التي لا يمكن مسبقا تخمين متنهاياتها ، كما لا يمكن تحديد مدياتها ومنحطاتها » .
- (٣) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٦٣ ، ٦٤ .
- (٤) يتابع الفرفا ص ٦٨ ، لقد اعترف جبرا قبل كتابة الفرف الأخرى بأنه يتأثر بـ « ألف ليلة وليلة » إذ يقول في معرض موقفه من الفرفا : « نصبح عناصر الرواية عندى : أنا والكلمة ، والفرفا مما . ونفكر ما تعلمت بعض هذا من الرواية الأوروبية ، تعلمت أيضا من (ألف ليلة وليلة) » .
- (٥) لفر رواية جنيلة ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى .
- (٦) جاستون باشلار : جماليات المكان ترجمة غالب حلسا ، نشر الفصل الأول : البيت : من القبر إلى الحلية ، دلالة الكوخ ص ٣٥ وما بعدها ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ط٢ ، ١٩٨٤ .
- (٧) انظر : الضغار للجن ، ص ١٨ وما بعدها حيث نقرأ حديثا عن شخصيات منسطرة .
- (٨) انظر : يتابع الفرفا : المتنبي وشعره : التناقض والصل من ٣٠ وما بعدها . وانظر لجبرا أيضا الفن والحلم والفعل ص ٢٠ وما بعدها ، دارالشفون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .
- (٩) إن المؤلف يعلى من شأن المتنبي وقرره دوما بشكسبير إذ يرى فيهما بما : « أعمال شعرية باهرة ، وحياة مظلما مجهول » . ويصنعه في أنه يكتب : « مقفرا طاقات اللمة المعجبة . جاعلا منها بعضا من اللهب المختتم في دخيلة رجل يتضارع فيه الذكاء مع الطموح والغضب مع الإزدراء . . . » الملتصيح ص ٣١، ٣٠ . ويخلص إلى القول فيه : « فإن في مصرعه جرح الداعر والفارسي ، القتال والفاعل ، ويكون في المواجهة القاتلة ذلك الذميع الكامل بين الكلمة ومنلوها ، بين الميت والذابة ، إنه الذميع الأخير بين حلم الداعر وبقطته ، وبين مشيته وقدره . إنه الذميع الذي سينهى به كل تناقض » ص ٣٥ .
- (١٠) لقد جئني وليام كوبر من كثير من الأحداث التي عصفت بحياته ، وقد كانت ثقافته أدبية واسعة وراء بساطة شعره بقى أحد أبياته يقول : « إن ثمة بهجة في الآلام لشعرية لا يفرقها إلا الشعراء » ومن شعره أيضا : « إلهي بس قللة ولكنك قريب لا ساعدك قصير ولا أذنك صماء » ، ويقول أيضا : « هناك ينبوع مليء بالدماء . » . انظر : Harry Blamires : A Short History of English Literature, M.B. 1974, P.263.
- (١١) الفن والحلم والفعل ، انظر : الكتابة والوجود الإنساني ص ٩٧ وما بعدها .

الكتابة الخلاص

قراءة في

«مرافعة البلبل في القفص»

ليوسف القعيد

مجدى أحمد توفيق

(مصر)

- ١ -

نبدأ فنرسم مساراً للحركة ؛ أوله استخلاص مفهوم الكتابة^(١) ، وثانيه الخروج منه بآليات الكتابة ، وثالثه بيان تحول الآليات إلى متغيرات بنائية تضبط النص ، وآخره مسح موجز لنصوص هذه المجموعة القصصية . اخترت هذا المسار لأنى وجدت في «مرافعة البلبل» فقرات تشير مباشرة إلى مفهوم الكتابة ، وتقرى بالولوج إلى النص من مدخله .

- ٢ -

فلنراجع هذه المقتبسات :

أ. «اخترت الكتابة ، عندما أصبحت الكلمة قفطرة إلى لقمة العيش أدركت أننى وقعت في الفخ ، وكانت تلك مصيبة العمر كله » (ص ٣١) .

هذا هو المفهوم المرفوض للكتابة ، «الكتابة الاحتراف» . إنه الكتابة التى تبحث عن الرزق فحسب . وهى فخ ، ومضنية . لكنها ، على الرغم من أنها مرفوضة ، لاتزال مستوى من مستويات الكتابة الفعلية تجسم المفارقة بين الواقع والمثال ، الممكن والمنشود :

اخترت أن أطلق على مفهوم الكتابة الذى تصدر عنه مجموعة «مرافعة البلبل في القفص»^(٢) اسم «الكتابة الخلاص» لأن وجدت مفهوم الكتابة في أحد المواضع في المجموعة مقترناً بفكرة الخلاص : ربما تجد المفهوم نفسه مقترناً بمفاهيم أخرى في المواضع الأخرى ، مثل مفهوم الصديق : لكنها كالصديق تشير إلى بعض الدوافع دون البعض الآخر ، ودون الغايات التى تستبطن الكتابة ، وتنجلى في النصوص ، بمعزل عن صاحبها . فمفهوم «الخلاص» ، إذن ، يشير إلى الدافع والغاية ، ويشير إلى الصراع بين الذات والعالم الذى يضطرم به الخطاب ، وهو المفهوم الفاعل في الممارسة ، بغض النظر عن كونه المفهوم المفترض في ذهن الكاتب ، أو غير المفترض .

ولا تنصرون أن هذا الاسم ، أو أن هذا الخطاب التقى الذى تطالعه كله ، خطاب مدح ، أو خطاب قذح ، لكنه محاولة لفهم هذا الضرب من الكتابة البلى قد نلقاه هنا أو هناك .

نعرف الآن شيئاً جديداً عما يسبق الشجن . إنه القهر ؛ فقدان الحرية في تشكيل العالم . من هنا تكون الكتابة حرة خالقة بديلة لعالم القهر . في الذى يشاء أن يفعله بهذه الحرية ؟ . مايشأه هو ضوابط النص وآليات الكتابة ، ولقد عرفنا منها الشجن الجميل والواقع القاهرة .

و- « . . . أكتب (أى الكاتب) لا المؤلف من شخصيات مراعاة البلب) رسائل أحدث فيها عن أشياء الجميلة والأمال الحميمة وحالات القلق . . . » (ص ٣٠) .

لا يزال الشعور حاضراً يضبط الخطاب (الرسائل) ، أما الأشياء الجميلة فهي تفاصيل تمثل بطاقة للخطاب محكومة بعهدنا : الشعور ، والواقع . دلالة الأشياء وقيمتها تتحددان بقدرتها على تمثيل الشعور ، وتمثيل الواقع ممأ .

ز- « . . . كتاب يسكن تلافيف العقل الجماعي لأتمته مطلوب منه (أى القاضى) أن يحكم بمصادره . . . » (ص ٥٦) .

يظهر المخاطب . هذا خطاب يخاطب في القارئ والعقل الجماعي . ليس الخلاص ، إذن ، خلاص الكاتب من قهر العالم بإنشاء عالم أهدى يمارس عليه حريته التمييزية فحسب ، لكنه ، كذلك ، خلاص الجماعة والأمة . تنكشف هنا الوظيفة التمييزية الاجتماعية للخطاب ؛ فالخلاص لا يتم بحركة فرد ، لكنه يتم بحركة جماعية .

ح- « . . . كنت (الكاتب) أجرى وراء الكتاب الذى جمع فتات الضوء المتناثر في أرجاء هذا الكون » (ص ٢٧) .

تعد هذه الكونية نفلة أهل لا تتحقق إلا من خلال إصابة العقل الجماعي . ولا تنفصل الكونية والضوء المتناثر عن الكتابة على سطح الماء ، والتدوين على وجه الريح . هذا كله نوع من مداعبة المستحيل الذى يلتفت من جلد إلى القهر الذى كان مبتدأ الحركة .

ط- « . . . الكتاب الخالد . . . » (ص ٦٢) .

ب- « لن نقتل سوى تلك الكتابة الفريدة التى لا تكتب سوى بحبر القلب ، أو القدرة على الكتابة على سطح الماء والتدوين على وجه الريح » (ص ٣٢) .

هنا الكتابة المختارة : الكتابة الإنقاذ التى تتحرك بين قطبين : القلب ، والمستحيل (سطح الماء ، ووجه الريح) . إنها كتابة مغموسة في الشعور تبحث عن فعل مستحيل .

ج- « خلاصى الوحيد ، هو أن أكتب قصة غزلان ، التى لا أعرف منها حرفاً واحداً ، ليس مهماً أن تعرف ، المهم أن تشعر ، أن تغيث لنفسى بهذا الشجن الجميل ، الذى يأتى بعهد طوفان ولادة الكلمات » (ص ٣٤) .

الكتابة الإنقاذ هى الكتابة الخلاص ، وهى تجدد المعرفة ، وتتجه إلى الشعور ، وتجده بجيشان الشجن ، وتستمد جمالياتها منه . لا تعرف مايسبق الشجن . لا تعرف إلا أنه حالة لا تنطق بنشد معها الخلاص . أما ما بعد الشجن فتحدده الفقرة بأنه طوفان ولادة الكلمات . إننا أمام حركة واضحة تتجه آليتها من الشجن إلى الكلمات . تظل الكلمات طوفاناً يحتاج إلى ضروب من التنظيم ؛ فهل يكون الشجن أحد ضوابط النظام حتى يتغلغل في اللغة ؟

د- « وأحد أبطالها كاتب ، لكن أكثر صدقاً ، ولنفلق كافة الأبواب والنوافذ التى يمكن أن يتسلل منها الكذب الجميل » (ص ٨) .

ها هو الصدق يخالف الكتابة . والصدق متصل باللغة ويكشف بعض ضوابط نظامها . يتصل الصدق بالشعور من حيث ترى الصدق أمانة في التعبير عن شعور ، ويتصل بالواقع من حيث تراه وصفاً للواقع بمأهويه . هذان وجهان من وجوه النظام : الشعور والواقع . وعلى المعنى الثانى يكون نفى الكذب مهما يكن جيلاً ، ويكون الصدق رصداً للواقع كذلك .

ه- « قال (أى المؤلف) إن القصة هى العالم الذى يخلفه ، ومن حقه أن يفعل به مايشاء ، لأنه لا يفعل ذلك سوى عندما يمسك بالقلم ، ويكون أمامه المساحة الفارغة من الورق » (ص ٩) .

بقدرتها على مجاوزة الواقع دون أن تفقد القدرة الرصدية ،
وذلك يكون باستعارة آليات الرسم الكاريكاتوري من المبالغة
والإيحاء والتخيل . وينظرة مراجعة تتبين أننا أمام حركة من
الذات (الشجن) إلى العالم (الرصد) ، إلى القسوى (الرعى)
الجماعى ، إلى الدلالة (المطالبة بمجاوزة الواقع وهى رسالة
الخطاب القصصى هنا) .

- ٤ -

يبد أن الآليات لا تنفصل بعضها عن البعض الآخر ، بل
تتداخل لتصير متغيرات بنائية للنص . وهى متغيرات لأن
بعضها قد يزيج البعض الآخر ويمارس عليه حضوراً زائداً فى
بعض النصوص دون البعض الآخر . فالمحمولة العاطفية لقصة
«خيل الحكومة» - على سبيل المثال - أقل بكثير من المحملة
العاطفية لقصة «عندما كان الرجل غائباً» ، والفتزة فى قصص
«من المقاتر القديمة» أعلى بكثير منها فى قصص «عن الدين
ليسوا أبطالاً» . ولنتعرض هذه للمتغيرات البنائية :

١/٤

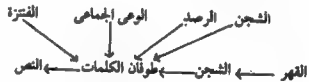
حالات الشجن : نظراً لأن الشعور إزاء الواقع شائع
مضطرب فلقد حقق ثورته فى آلية التنوع الأسلوبى ، وحقق
شجنه واضطرابه فى العناية السردية بالتفاصيل المشغولة بالأشياء
والتصرفات ذات القيمة الشجنية . أما التنوع الأسلوبى فهو
يظهر فى ذلك التنوع لأشكال الجملة . فانت تجد فى المصنفين
الأولى والثانية من «مرافعة الجبل فى الفصن» الجمل اسمية
حتى يقول : «استقر المهاجرون فى جرجا» (ص ٨) فتظهر
الجمل الفعلية . وتجد الأفعال تتراوح بين الفعل الماضى
والفعل المضارع تراوحاً يجمعهما معاً أحياناً فى مثل قوله «تمشين
فى القفص» ، تبيخرت فوق أرضيه الوسخة ، كنت تدومين
على أعقاب السجائر ...» (ص ١٥) حيث المضارع
(تمشين) ثم الماضى (تبيخرت) ثم الماضى يعقبه المضارع
(كنت تدومين) . ولا تعدم غروجا عن غط الجملة الخبرية
إلى النمط الإنشائى الاستفهامى فى مثل تعليقه على ظهور
للمؤلف فى موضعين من القصة بقوله «أنا ؟ أربما ولكن هذا
ما كان» (ص ٩) ، فى استفهام وحوار مع الذات ، أو فى مثل

الخلود مشروط بكونيته تقول إلى الوعى الجماعى الذى نبعث
إليه بمشاعر شجن تملن قهر الواقع وجدارته بالتغير . ههنا
نستعيد مقولة من مثل مقولة كليف بل عن الفن : «إنه يعبر عن
شعور ما حقيق وشامل وعام ، أو على الأقل يقل أن يكون
عاماً ، لكل الأزمان ، وليس خاصاً بأحد» (٣) ، على أن نفهم
أن الخطاب يشارف هذا المستوى من العموم من خلال مشاعر
لها قدرة إحالية واضحة على وعى جماعى محدد له ظروف
محددة ، وإلا يفقد الخطاب طابعه السياسى المقصود .

إننا على وجه العموم أمام كتابة تمثل استجابة وجدانية والفتزة
لقهر العالم ، تحاول ضربين من الخلاص : الأول تحرير الشعور
من وطأة العالم ، والآخر تحريك الوعى الجماعى نحو التغير .

- ٣ -

فلنعد تنظيم الأمر . قهر العالم يثير شعور الشجن والام ،
فيتولد طوفان الكلمات يراعى طوفاناً مأمولاً ليحرق كل شيء
حرثاً . لا يصنع طوفان الكلمات نصاً إلا بأن يتنظم فى نظام ،
وهذا لا يقع حتى يعود شعور الشجن ، ورصد العالم ، لينظما
الكلمات . والشعور والرصد لا يكتفيا وحدهما ، فهناك
ضابطان آخران هما غاطية الوعى الجماعى ، والتمرد على
الواقع بعد رصده . ولنطلق على هذا التمرد اسم «الفتزة» ،
أعنى لسات الخروج على الواقع والاتحاء بالنص إلى ناحية
لانتوهمها بمنطق الواقع المؤلف .



يتألف لنا من جميع هذا أربع آليات : الأولى ترابط فيها مواد
النص وعناصره من كلمات وصور وأفكار وأنساق أسلوبية
يمقتضى القيم الشعورية الراجعة إلى الشجن الكامنة فى هذه
المواد . الثانية ترابط فيها المواد بقدرتها على رصد الواقع القاهر
بأشياءه الخنمية والقيحية معاً . الثالثة ترابط فيها المواد بقدرتها
على غاطية الوعى الجماعى . والأخيرة ترابط فيها المواد

عيد الميلاد ، نحو : « جلست الأم . على يمينها علية الكبريت موضوعة في طبق صيني . امتدت يدها . أخذت علية الكبريت ، فتحتها بيده . أخرجت عود الكبريت . أشعلته وانجحت إلى التورقة » (ص ٩٧) . ويستطيع السياق ، ويستطيع تحليل القصة في ضوء جماليات القراءة على نحو خاص ، أن يكشفاً عما تشحن به تفاصيل حركة الأم من حزن وشجن جارفين مكتوبين .

٤/ ب

رصد الواقع : يمثل رصد الواقع أرضية يعمل عليها الخطاب القصصي . لا يعني أن الخطاب يستهلك نفسه في متابعة الأحداث اليومية ، بل هو يتخفى باختيار بعض البنات ذات القدرة الإحالية على الواقع ، لا يقدمها في رصد بارد ، لكنه يقدمها في جدلية مع الآليات الأخرى . ولما كانت البنات المختارة تشير إلى الواقع في جملة ، تقضح قهره للإنسان ، وسلبيه للحرية ، وتغريبه للذات ، فإن هذه البنات تتكرر فيها رموز عمدة لها هذه القدرة الإحالية الإجمالية ، مثل السفر المرتبط بتغرية المصرى في الإعارات ، ومثل المرأة التي لا تعاني قهر الزوج قدما تعاني قهر الواقع كله ، ومثل الريف الذي يمثل بولادة مدهومة ، في مقابل مدينة شوهاء تجسم القهر . ولا يخفى على قارئ رواية (وجع البهاد) أن الريف الذي لا يزال يجهل الكاسيت لم يعد موجوداً . لكنه في الرواية رمز يقضح تغريب البراءة ، والبكارة ، وقهرها .

يتمثل هذا الرصد في الحدث البسيط الدال الذي يقوم عليه النص يستمد دلالته من قدرته على تمثيل الواقع القاهرة في كليته . قضى « وجع البهاد » حدث بسيط يتلخص في زيارة مغترب عائد إلى قرية ليسلم بعض أهلها شريطاً يحوى رسالة صوتية من ابنهم في غربته . وعلى بساطة الحدث ، فإن دلالته على تشويه الإنسان واختراجه شديدة الجلاء .

بالمثل ، نقرأ في مجموعة (مرافعة البلبل) قصة « خيل الحكومة » تلون حول غفيرة محوطين يعيش على هامش غميلة قطار ، تأتى الشرطة لإخراجه من موقعه إلى الضياع بعد أن بلغ سن الملائن ، ليقدّم نسفاً رمزياً يقضى في مستواه المباشر بقهر

ختم قصة « مرافعة البلبل » الذي يلخص شخصيات الكاتب والضابط والمحاكى في ثلاثة أسئلة (ص ٦٩) .

ويظهر التنوع الأسلوبى كذلك في بناء الجملة بناءً يمزج الفصحى بالعامية ، أو هو يضع في قلب فصاحتها لفظاً عامياً . تجلده - على سبيل المثال - يقول في أول « مرافعة البلبل » : « امرأة طويلة تقف في القفص تتشعلق في الحديد بيديها . . » (ص ٧) مستخدماً الفعل العامى « تتشعلق » على يسر أن يقول « تتعلق » . ومن هذا الوادى قول المحامى : « قبل أن أتكبل في هذه القضية » (ص ٤١) مستخدماً « أتكبل » على الرغم من أنه حرص على الفصحى إلى درجة أن يقضح مثلاً شعبياً فيقول « من ليس له كبير عليه أن يشتري لنفسه كثيراً » (ص ٣٥) ، كان مشاعره تغلبه وتحاول صرفه عن تكلف الفصحى . واستعماله كلمة « البثرة » (ص ٤٨) تأكيد على هذه الآلية مع سهولة أن يكتب « البثرة » . ويظل الظهور المتقطع للفظ العامى تنوعاً أسلوبياً يتجاوب مع ثورة الشعور .

ومن مظاهر هذا التنوع خروج الخطاب في بعض المواضع عن الوصف المباشر لما يقع إلى عبارات شاعرية عاطفية تدور في مدار الطبيعة ، وتروى إلى الشجن المستتر فيها . نحو قوله : « بدأت الرحلة من مسجن النساء وقت الفجر الأزرق » عندما كان القبر يدخل تحت سحابة كثيفة ، يستر بها عربة الليل ، من نور النهار الفاضح . كان الليل يملح انثوب الأزرق ، الذى مزق به رداء الظلمات ، ويرتدى جلباباً رمادياً ، سرعان ما يستبدله بقمشة صفراء ، فيها لون نور الشمس الصباحى البكر ، الذى لم يلوّنه أحد بعد . . . » (ص ١٧) . وعلى الرغم من أن الجملة الأولى (بدأت - الفاضح) ، قد أتت على المعنى والصورة اللذين تكررهما الجملة الثانية (كان - بعد) ، إلا أن التكرار يبدو عمداً من الخطاب إلى تأكيد الوقفة الشاعرية في حضن الطبيعة ، على هامش المشهد ، في استجلاء للشجن يبعزل عن قهر المجتمع - في مجلى الطبيعة .

أما العناية بالتفاصيل المشحونة بالشاعر ، فإن نموذجها الأوضح في قصة « عندما كان الرجل غائباً » في تفاصيل كمكة

السلطة ، ويغضى في مستوى آخر إلى نسق رمزي يستعيد رمز الريف البريء الذي تركه الغفير قديما ، ليحيا على هامش آلة مدنية رهية هي القطار ، في تغرية داخل الوطن ، تنتهي إلى ضياع يوازى الضياع الذي ينتهي إليه أحد « في بحار الغربة » في قصة (ترحال) بعد أن غادرته زوجته في تغرية عمل ، فتكون تغرية الزوج مثل تغرية الغفير دياب ، تغرية داخل الوطن ، وداخل النفس ، وعن النفس .

وكما يظهر الواقع بنائيا في الجند البسيط الدال ، يظهر أسلوبيا في اللغة البسيطة المباشرة الواضحة ، تمثل لها هذا المقتبس :

٤ / جـ

غاطية الوعى الجماعى : لا يعمل رصد الواقع عمل انعكاس آلى تظهر معه صورة الواقع كما تظهر صورتها في المرأة . ذلك أن العلاقة بين حقيقة العالم والصورة التى يرسمها له عمل فنى ليست علاقة تماثل بسيط Simple Isomorphism . ففى العمل الفنى تتلقى الواقع على النحو الذى يفسره به الفنان بوصفه عالما جديدا ، عالما يفسر الواقع التجريبي (٤) . هذه الفكرة تكشف كيفية تحول الواقع المرصود إلى أداة من أدوات غاطية الوعى الجماعى . فيصبح الواقع دجيا للخطاب المضاد له .

ويمكن ألا نخلط بين فكرة الوعى الجماعى وفكرة اللاوعى الجمعى في مثل قول يونج : « بينما يكتب الفرد محتويات اللاوعى الشخصى خلال حياته ، فإن محتويات اللاوعى الجمعى هي كلها أنماط توجد قبل وجوده والأنماط من وجهة نظر تجريبية أكثر تحديدا ووضوحا هي العنصر الأقوى تأثيرا في الذات » (٥) ، فإن يونج يتم باللاوعى ، ونحن نتم بالوعى ، ومحتويات اللاوعى الجمعى ، عنده ، أنماط قديمة ، ومحتويات الوعى الجماعى المقصودة هي بنية العلاقات التى تمثل صورة العالم المتغيرة بتغير الواقع المتحرك .

وتظهر غاطية الوعى الجماعى في الخطاب القصصى الذى نحله في صورة خطاب مباشر يكسر الوهم الأدبى الذى يفصل بين الكاتب والقارئ ، بل نحو ما يفعل بريخت حين يكسر حافظ الوهم المسرحى في تعامله مع جمهور المتفرجين . ولينمثل هذه المباشرة :

تصل القطارات ، تتوقف الأتوبيسات في محطات نهاية الخط ، تطرد زبائن المدينة الجدد من جوفها . ينزلون ، يسمعون في الشوارع ، تنوء الحدود التى تفصل بين الغرياء وأبناء المدينة ، أما في لبتاد الصغيرة ، فالحدود واضحة وفاصلة بين الغريب وابن البلد .

المدينة الكبيرة . عواصف يومية من الوجوه ، النساء هشات مدهولات ، كالطيور في لياجن الخفيفة والواسعة الفضفاضة ، وكأهن محصنات ضد الحرارة . الروائع التى يتركها وراءهن تتداخل وتتقاطع . وتتصارع في شوارع المدينة (ص ٥٠) .

الجمل بسيطة مباشرة تصور الحركة في المدينة كأنها تلخص الواقع تلخيصا إجماليا . يقول : « تصل القطارات » فيفتح المشهد مباشرة . والتركيب الوصفى « المدينة الكبيرة » يقف وراء نقطة ليقوم مقام جملة خبرية تامة تكفى بالمشهد البصرى العام ، كأنه لفظة سينمائية مكبرة ، تحتوى صورة إجمالية تامة الدلالة ، ناطقة بنفسها . ويتم تضفير آلية الرصد باليات الشحن في مترجها البلاغى الشفرى ، فيكون طرد الركاب « الزبائن » من الجوف علامة على إهدار الإنسانية ، ويكون اختلاط الحدود علامة على الضياع ، وتكون عواصف

الشهادة عليه بتعبير آخر، فينطوي الخطاب، حيثشذ، عل تناقض كاف لنقضه وإسقاطه، فلا نتوقع أن نواجه خيالا يشبه الخيال الذي تصور الرومانتيكيون أنه مرتبط، بطريقة ما، بنظام فوق الطبيعة^(٦). نحن أمام حالة أقرب إلى وجهة النظر التي تكشف فيها الصور الفنتازية اعتمادها على الواقع، تأسيسا على المبدأ المادي للمعرفة وهو: إننا ندير معرفتنا حول العالم الحقيقي الموضوعي المحيط بنا^(٧)، أي أمام حالة لا تزيد فيها آليات الخيال عن إضفاء بساط أفقا من الحرية للبعد على الواقع نفسه، إضفاء بسيط أفقا من الحرية للبعد يستطيع فعل الكتابة، ويظل لهذا الطابع التخيلي القدرة على كشف الواقع، أو لعله يكتب بتخيليه قدرة مضاعفة على كشفه. بهذا نصير الفترة لمسات بنائية وأسلوبية كاشفة.

ونحقق الفترة نفسها بنائيا بالاتصال ببنية الحدث البسيط الدال التي يعلق عليها النص دلالاته المحيلة على الواقع، للمدينة له. ويمكن أن تمثل لذلك بقصة (التوبة) التي لعلها غاية ما تبلغ الآلية حين يفرط فيها الكاتب، على أن تخرج نص «المرافعة» في إحدى قراءتيه القادمتين. وفي قصة (التوبة) نرى متقلبا بعد خروجه من المعتقل يخضع للمراقبة، ومن يراقبه يسجل له في اليوم الأول أنه خلق لحية التي كانت طويلة قبل خروجه وقبل اعتقاله؛ ربما حلقها لأنه تاب. ويسجل له في اليوم الثاني دخوله لحارة؛ فهي حسنة ستحسب له بألف. على ما يقول. ويسجل له أخيرا أنه سرق عCLA، فيستنتج أنه خضع تماما لقوانين الواقع ولا داعي للمراقبة. والخروج على منطق الواقع ههنا يتمثل في التحولات اليومية للمعتقل، والنتائج المباشرة التي تستتج منها، والتي لا يمكن استنتاجها من غير من خبرتي الشرطة بهذه السهولة. لكنه أراد تخيلا يقوم على المبالغة التي تجسم فجاجة الواقع، والتي تمثل نقطة انقضاء بين الفترة والنكتة في آليات الفكاهة والضحك المعروفة.

وفي قصة (عندما كان الرجل غالبا) مشهد عابر خاضع لهذه الآلية، مضاد، في طبيعته، من بعض الوجوه، للمشهد السابق. أي مشهد الأم التي أخرجت فستانا فرحها في الاحتفال بعيد ميلاد ابنها الغائب، على الرغم من أنها لم تخلع السواد منذ وفاة زوجها إلا إلى ألوان قريية منه، وعلى الرغم من الحزن الذي جلده الاحتفال في النفوس. ربما أمكن تفسير

١ - «إنقاذ بر مصر يساوي» (ص ٥٨).
ب - «آخر مساكن شمية بناها عبد الناصر قبل استشهاده» (ص ٦٠، ٦٧).
ج - «... القادمة من بلاد الحل الأمريكي» (ص ١٠٩).
د - «لأن الناس لم تصد هي الناس» (ص ١٢١).

هـ - «أنا المؤلف النص، الذي أضاع كل إمكانات العمر، بحثا عن المستحيل المستحيل. أقول لن يصلح فوضى البر، بر مصر، سوى معجزة، يعد أن سلطنا أرواحا جميعا لقول اسمه: المعجز» (ص ٦٩).

هذه المواضع المختارة من عشرات المواضع، على تفاوتها في درجة المباشرة، تمثل محاولة الخطاب أن يكون تحريضا مشرا، أو مثورا؛ بمعنى أنه يدعو إلى رفض الواقع وشروطه، والعمل على إنتاج واقع أفضل. ولهذا المباشرة يضع الكاتب أحكامه في النص ولا يدع النص يتجهج وحده رفعا للدرجة التحريضي. والمقتبس الأخير، على نحو خاص، يقدم حضورا لافتا للكاتب، يعلو فيه صوته، ويصم فيه قوله، تنمية لما حاوله في قصة «مرافعة البلبل في القفص» من إظهار ذاته، وتقديم معلومات شخصية عن نفسه (ص ٨- ١١، ٦٥- ٦٩). وتمثل هذه الآلية أقصى ما يلجأ إليه الكاتب من وسائل لإنجاز غلطة الوعي الجساعي بوصفها استراتيجية الكتابة في هذه النصوص. وهذا ما يظهر أيضا في استخدامه كلمة «المرافعة» في عنوان النص.

٤ / د

الفترة: تنبع الفترة من مفهوم الكتابة منذ رأينا أن الكتابة خلق حر لعالم يمارس فيه الكاتب حرية لا يتيحها له الواقع الحي، ومنذ رأينا الكتابة، من بعض وجوهها، تشدد المستحيل المشار إليه في المقتبس الأخير، أو نحاول ضربا من النقش على وجه الماء، أو وجه الريح في مقتبس أسبق. لكنها تظل بعيدة عن أن تصير سباحات متراكبة من خيال طليق فارق الواقع، لأنها إذا فعلت صارت متعارضة مع رصد الواقع، أو

« ألف ليلة وليلة » التي صودرت وأعيدت . هذه القراءة تعمل آليات رصد الواقع ، أو الشهادة عليه ، أكثر مما تعمل آليات الفتنة .

القراءة المقابلة تفترض أن هذه الشخصيات كلها ليست إلا مفردات الذات ، وأن القصة أشبه ما تكون بحوار مسرحي بين كائنات الأنا ، أو لنقل بين تعدد من أنشأت ذات واحدة ، استنادا إلى أن إظهار المؤلف لذاته في الفقرتين : الأولى والأخيرة إشارة واضحة إلى ذاتية الموقف كله . من هذه الوجهة يصير الكاتب هو الذات في ممارستها للكتابة في حدود الممكن ، تقابل المؤلف الذي يمثل الذات قبل الكتابة في حدود المثال ، ويمثل المحامي آليات الدفاع ، ويمثل القاضي الأنا الأعلى ، أو الضمير الغائب ، أو في واقع الأمر ، الغيب ، ويمثل غزلان الذات المهلدة المرتبطة على نحو ما بالثقافة المهلدة (الكتاب) . ولا توجد صعوبة أمام هذا الضرب من التمثل إلا الضابط الذي يسهل أن نرى فيه السلطة على القراءة الأولى ، ويمكن أن نرى فيه إحدى وحدات الذات على القراءة الأخرى ، أخذا بفكرة أن السلطة ليست خارجية ، لكنها تتحد بالذات ، فتصير الذات صوتا أو سوطا للسلطة ، تقهر نفسها بنسبها ، وتراقب نفسها بنسبها . يعضد هذا التصور أنه قدم الضابط إنسانا متعبا (ص ٢٣) ، ويجعله يعاني الآم الحزن والخوف ، ويقول : « من أين يأتي الحمول ؟ ومن أي الأماكن يسبل المثل ؟ طبقة من الرماد تغطي نظراتي . شيء غامض يزحف إلى حياتي ، عبر شوارعها الخلفية ، أحاول - مجرد محاولة - أن أقنع نفسي بأنني سعيد . وإن كانت هذه السعادة في أبعد مكان على » (ص ٢٤) ، موحيا بأن القهر يصيبها باله كذلك . وهذه القراءة - على وجه العموم - تعمل آليات الفتنة فوق آليات الرصد .

سلوكها بعض الآليات النفسية المرضية أو غير المرضية ، لكن سلوكها يظل عملا خارجا عن المتوقع ، يفضي لسة الخيال التي تكسر حدة استمرار الواقع حاملة شحنة وجدانية ، لا تغيب عن القارئ ، من الشجن .

واضح أن الفتنة تمثل لمسات من غير المتوقع ، تسقط على الحدث المروي كله ، أو على بعضه ، لتؤدي وظائفها الجمالية على وجهين غاليلين : المبالغة في إظهار تشوهات الواقع إلى حد كاريكاتوري ، أو مضاعفة شحنت الشعور التي تكتنف النص .

هائنا يصبح أن نشرع في مسح نقدي موجز وسريع لنصوص المجموعة .

١ / ٥

مزاولة البلبل في القفص : يهز أن نقرأ هذه القصة قراءتين مختلفتين لا نخلوان من تضاد ، ولا نخلوان كذلك من تشابه وارتباط . القراءة الأولى تدرى في شخصيتها مرادفات ، أو معادلات رمزية ، لقوى الواقع الحسي ؛ فتدري في المؤلف شخصه الحقيقي ، وتدري في الكاتب شخصه الأدبي ، أو تدري فيه صورة المثقف الصاجز الذي اختار ، أو فرض عليه ، الجلوس في مقاعد المترجمين (ص ٧) ، وتدري في الضابط النموذج السلطة القاهرة للحريات ، وتدري في المحامي الوحي العاجز عن أن ينقذ الذات من السلطة ، ويجرح طاقاتها ، وتدري في القاضي المدل الذي بات غريبا في مجتمعات التنهر ، ثم تدري في المرأة المتهمه بالسلوك الشائن صورة الثقافة المتهمه ، أو الذات المهلدة ، أو الوطن الحبيس ، أو مصباح علاء الدين الذي انتقده المؤلف « وسط فوضى البلاد » (ص ٦٩) ، بمعنى الخلاص المقتطد ، أو تدري فيها على نحو أكثر تحديدا ، أو تفصيلا للدلالة ، كتاب ألف ليلة وليلة الذي صودر ثم أعاده القاضي ثانية ، تدري هذا استنادا إلى وصفه بأنه الكتاب الألفي (ص ٤٤) ، وإلى تعبير « وحلق مع الحكايات ، وسبح في بحار الليالي المهلدة » (ص ٥٧) ، واستنادا إلى أن القاتنة التي أطلت من بين صفحات الكتاب على القاضي (ص ٥٧) ، تشبه « غزلان » المرأة المتهمه (ص ٦١) ، بل إن لدى القاضي يقينا أنها غزلان (ص ٦٢) ، فغزلان - إذن -

مهما يكن الأمر ، فإن هناك مشتركات بين القراءتين ؛ فالخطاب حولته العاطفية كبيرة ، وهذا ما أنتج تنوعا أسلوبيا ملحوظا بلغ حد تنوع الضمائر على وجوهها المختلفة ؛ فاستخدم في الفقرة الأولى الضمير أنت (بفتح التاء) موجها الخطاب إلى القارئ عن المؤلف ، واستخدم في الثانية أنت (بكسر التاء) موجها الخطاب إلى غزلان ، واستخدم في

يقومان مقام علامة على قهر الواقع للذات ، وضياعاها ، في إعلاء لآليات الرصد بطبيعتها السردية التي يقل فيها الحوار .

وترتبط قصتا (عندما كان الرجل غائبا) ، و (ترحال) برواية (وجع البعاد) بنائيا ، من حيث تقف النصوص الثلاثة عند قيمة السفر وتغريبه ، حتى تشعر أن شريط التسجيل في « عندما كان . . . » يتجاوب مع شريط التسجيل في الرواية ، وأن قوله في « عندما كان . . . » ، « إلا أنهم كن يمانين من وجع البعاد » (ص ١٠٠) ، وقوله في (ترحال) : « تسلسل ملح البعاد تحت الجفون » (ص ١١٠) ، و « وجع البعاد تبدأ أيامه » (نفس الموضع) ، و « يتألق وجهها الذى اقترب من لحظة البعاد » (ص ١١١) و « بدأ لي أسمنت القاهرة مهددا بالبوليان تحت حرارة قهر البعاد » (ص ١١٣) ليست كلها إلا علامات على أنها بناء تجريبي مكثف لخبرة يبحث عن بنائها المطول الألفى في الرواية^(٨) . والنصوص الثلاثة تمثل خطابا عاطفيا سرديا مشغولا بالتفاصيل البسيطة لقيماتها المزدوجة عاطفيا وواقعا معا . ولا يفوتنا في « عندما كان . . . » أن نلاحظ تلك المقابلة بين أختين إحداهما « عتكرة العقل والحكمة » والأخرى « وكان آدمى محبوب من العواطف » (ص ٩٦) ، ثم نجد عتكرة العقل هي التي تسمعهم الشريط وتفجر فيهن الأحران اندفاعا مع عاطفة أقوى من العقل . ولا يفوتنا في (ترحال) قوله : « نحاول الهروب من لحظة الوداع ، ولكنها تقترب ، لا مفر ، أدركها بالعقل وأهرب منها بالقلب » (ص ١١٠) حيث السلوك (الهرب) محكوم بالقلب ، ولا نحسم إدراكات العقل شيئا . كلها علامات على الطبيعة العاطفية للخطاب .

• / جـ

من الدفاتر القديمة : تمارس القصص الثلاث تحت هذا العنوان آلية الفتنة التي تتبالغ في تجسيم الظواهر لإبرازها . تراجيع الآليات الأخرى عتظفة بمكانها ، أو كموها ، في الرسالة الإجمالية التي يبحث بها النص بوصفها رسالة باحة عن الحرية ، داعية إليها ، بالمعنى السياسي للكلمة . وبقد السياسة يضاف ههنا لأن قصص (من الدفاتر القديمة) لا تعالج من أنواع الحريات سواء .

الفقرات من الثالثة إلى السادسة الضمير أنا مستندا الخطاب إلى متكلم يختلف كل مرة ، ثم استخلم في الفقرة السابعة ضمير الغائب هو ، في حديثه عن القاضى ، لعله رأى أن القاضى هو الضمير الغائب فعبر عنه بضمير الغائب ، وهو ما تحمله القراءتان معا ، ثم جاءت الفقرة الأخيرة خاصة بالمؤلف ، مستعملة ضمير الغائب ، كان الذات تتخارج عن ذاتها لثراها من بعيدة ، ولا تناقض في الضمير ههنا مع ضمير الفقرة الأولى (أنت) الذى استعمله في خطاب حول المؤلف كذلك ، لأنه إنما استعمله هناك موجها إلى القارئ في إشارة عابرة واحدة في الصفحة الثانية (ص ٨) ، في حين استلجج سائر الفقرة في ضمير الغائب في حديث عن المؤلف .

ومن صور التنوع المشار إليها سابقا تنوع بنية الجملة من الخبر إلى الإنشاء ، ومن الجملة الاسمية إلى الفعلية ، ومن الفعل المضارع إلى الماضى ، وإن كان الخطاب في الفقرة الثانية يقتضى إزاحة الفعل المضارع للماضى لأنه يصف غزوانا في حالاتها إبان القول في لحظة مباشرة .

• / ب

عن الذين ليسوا أبطالاً : الطابع الغالب على قصص هذه المجموعة لأربع هو غلبة آلية الرصد مضفورة مع شحنة وجدانية عالية مع تراجع الفتنة والمباشرة في مخاطبة الوعى الجماعى .

في القصة الأولى « العودة إلى البيت » لا نرى إلا الزوجة في زيارتها لزوجها السجين ، ثم في أكاذيبها على عقلها المسمين « شريف » و « شريفة » - كأنه يوحي بأن السجين قهر ظالم للشرفاء - وزعمها بأن أباهما في سفر ، ولا تكاد نلمس فتنة إلا في سؤال الزوج لها : من الذى اخترع الصمت ؟ كأنه يتوق إلى تفجير حاله كله ، والخروج من أسر الواقع . لكنها لمسة واهية تضاعف من الشحنة الوجدانية التي تتداخل مع الحدث البسيط في دلالاته على آلام القهر والتوق إلى الحرية .

وقد أشرنا من قبل إلى قصة (خيل الحكومة) التي تقل فيها الشحنة العاطفية ، ويغنى فيها الحضور المباشر للمؤلف ، والخطاب المباشر لوعى القارئ ، ويدع النص ديتاب وأزمته

جمهور غفير كل واحد منه يزعم أنه القاتل ، تأكيداً لجماعية الرغبة في قتله .

والضمير السائد في قصص (من الدفاتر القديمة) هو ضمير الغائب . كذلك فإن الضمير السائد في قصص (عن الذين ليسوا أبطالاً) هو ضمير الغائب ، لا أشتى إلا قصة (ترحال) التي خرجت في ضمير خطاب ، كأنها رسالة يوجهها الزوج إلى زوجته المسافرة وهو عائد من وداعها لها . وقد انتهت بفنزة تتمثل في محاولة الراوى أن يتحدث عن اسم آخر ، كأنه بالاسم الجديد يعيد خلق نفسه نفساً جديدة ، إذ لا مفر من مقاطعة نفسه التي تضيق في عالم الاغتراب . والفتنة هنا مشحونة بالقيمة العاطفية في مقابل صورها الأخرى التي تكتفى بدلائنها على القهر السائد في الواقع دلالة لا تتخفف من شعور الألم فحسب ، بل إنها قد تكون باسمه كالدعابة .

مهما يكن الأمر ، فإن ضمير الغائب هو الأقرب لهذا الضرب من الكتابة لأنها خطاب مباشر من المؤلف إلى القارئ عن العالم الذي يفكر الحريات ، ويضع الذات في غربتها . ولا يملك من يتحدث عن العالم إلا أن يشير إليه بالضمير هو ، لكن « هو » يطغى دائماً على « أنا » و « أنت » .

ففى (الحادث) نرى جندياً يلقي على رجل أسئلة حساسية بسيطة من قبيل السؤال عن حاصل جمع اثنين واثنين^(١) ، فيجيب الرجل عنها ، فيشهر الجندي سلسله ، ويعلن على جمهور الناس أن الرجل خالف القانون وعرف أكثر مما يسمح بمعرفته ، وينتهي الأمر بأن يقتل الجندي الرجل . والقتل علامة صامدة على المصير الذى ينتظر الإنسان في مجتمع القهر إذا طال القهر حرته ، ومعارفه ، والمنطق السليم كذلك .

ولا تخرج قصة (التوبة) عن هذه الآلية التي تجسم تشوه الواقع وقهره من خلال المعتقل السابق الذى خلق لحيته ، وزار الخمار ، وسرق محلاً ، فصار مقبولاً مريض السلوك .

وتمثل قصة « كائنات العالم الثالث » الآلية نفسها من جهتين : الأولى أن الرجل الكبير الذى اغتيل كان في حماية القوى الأجنبية حتى أصبح المحقق في الاغتيال من دولة أجنبية ، وهو يطلق على المواطنين التعبير الذى تسمت به القصة تعالياً عليهم ، وعجزاً عن فهمهم . والجهة الأخرى أن الرجل الذى اغتال الرجل الكبير اعترف في التحقيق ، فإذا برجل ثان يأتى للاعتراف بأنه القاتل ، ثم ثالث ، فرباع ، حتى يحضر

الهوامش :

(١) يوسف القعيد : مرافعة البلبل في القفص - القاهرة - نوار الملل - سلسلة روايات الملل - العدد ١٦٥ - ديسمبر ١٩٩١ م . ويتألف المجموعة من رواية قصيرة (novella) هي « مرافعة البلبل في القفص » وأربع قصص تحت عنوان « عن الذين ليسوا أبطالاً » وثلاث قصص تحت عنوان « من الدفاتر القديمة » وبما أنها ترجع إلى أوائل الثمانينيات ، أو قبل ذلك . وآخر القصص ملهية بالتاريخ ١٩٨٢ .

(٢) مصطلح الكتابة Writing مستعمل في نظرية التفكيك ما بعد البنائية . ولا أطبق بين استعمال القراءة الحالية والاستعمال التفكيكي ، فهى هنا مفهوم فاعل في النص يولد آلياته وبنياته ، وليست ممارسة ضمنية لوعى مختلف . للمقارنة يمكن الرجوع إلى : Christopher Norris, Deconstruction, Theory & Practice, Methuen, London & New York, 1982, pp. 24-32.

(٣) انظر : Clive Bell, Art, New York, Perigee Books, 1981, p. 159.

Gella Yermash, Art as Thinking in Aesthetics, Art, Life, Raduga Publishers, Moscow, 1988, p. 287.

(٤) انظر :

(٥) انظر : C. G. Jung, *Psychosymbol*, edited by, Violet S. de Laszlo, Anchor Books, New York, 1958, p. 6.

(٦) سيرموريس بورا : الخيال الرومانسي - ت : إبراهيم الصيرفي - المجلة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٧ م - ص ٩ .

(٧) انظر : I. Roset, *The Psychology of Fantasy*, Progress Publishers, Moscow, 1984, p. 27.

(٨) كنت أتصور أن القصة إعادة كتابة للرواية لتركيز الخبرة بعد تلخيصها ، وكنت أعتقد أن يجد المبدع القدرة على التركيز والتكيف بعد أن تنال منه الخبرة بجهدها الطويل . لكن الأستاذ يوسف القعيد تفضل فنهني إلى أن القصتين سابتان على الرواية فعملت تصوري ، وصح عندي ما توقعت في المامش الأول من قدم قصص المجموعة النسي .

(٩) من الطريف أن في هذه القصة مسألة حسابية أعطت لها المؤلف لها أتصور ، وهي سؤاله عن حامل « أربعة في عشرة ناقص عشرة على عشرة » ، وأتصور أن حاصلها : ثلاثة ، وليس عشرة ، هل ما أثبت المؤلف (ص ١٢٢) . وهي اختيار « من الجندي للرجل يستهدف التعقيد » في الجمع ثم الطرح والضرب والقسمة ، ليتأكد الجندي أن الرجل ليركب « جريمة معرفة ما لا تصح معرفته » (نفس الموضوع) . فالرجل قتل ظلماً من وجهين : الأول أنه حرم من معرفة هي حق طبيعي للإنسان ، والآخر أنه عوقب على « صواب » لم يرتكبه !



● ● نرجو مجلة (فصول) من كتبها أن يفضلوها بكتابة لفرة تعريفية ، تتضمن المعلومات الأساسية (البيوجرافية) عنهم ، مع المقالات التي يرسلونها ، وذلك حتى يتسنى للمجلة أن تقدم هذه المعلومات - في صدر المقالات - إسهاماً في تعميق معرفة القراء بالكتاب ، ودعماً للعلاقة المتبادلة

توفيق الحكيم والمنسى قنديل بين عودة الروح وانكسارها

محمد بريوى
(مصر)

أما من جهة الحدث الروائى نفسه ، فإن التناص بين العاملين يتم على وجه متعدد . كان نص الحكيم — كما نعرف — نوعاً من الترجمة الثانية لأن «محسن» ، الشخصية الرئيسية فى الرواية ، كان تمثيلاً للحكيم نفسه . وفى «انكسار الروح» نلاحظ أن الراوى «علي» يمت إلى المؤلف بأكثر من صلة ، فهو طبيب مثله مثل المؤلف . كما أن الواقع الزمنى للراوى يتطابق مع الواقع الزمنى للمؤلف . ففى عام ١٩٦٧ كان الراوى طالباً فى السنة الأولى فى كلية الطب ، وهذا فى الغالب حال المؤلف الذى ولد عام ١٩٤٩ . والموهبة الأدبية ملمح مشترك أيضاً بين الراوى والمنسى قنديل ، فقد كان الراوى شاعراً حين كان يدرس الطب (وربما نفتحت موهبة المنسى قنديل على الشعر أولاً ؟) . ولعل هناك أموراً أخرى مشتركة بين المؤلف والراوى لا أعرفها (والحقيقة أننى لا أعرف عن المؤلف إلا أنه أديب متخرج من كلية الطب وأنه ولد عام ١٩٤٩ ، وهى المعلومات المكتوبة على غلاف الكتاب) .

يستدعى نص (انكسار الروح) ^(١) للمنسى قنديل نصاً آخر من التراث الروائى المصرى هو نص (عودة الروح) للحكيم . ويتم هذا الاستدعاء عبر علامات متعددة .

وأول علامة استدعاء للنص القديم تكمن فى العنوان نفسه ، فكلمة « الروح » قاسم مشترك بين عنوان النص الحالى وعنوان النص الغائب . والحق أن عنوان المنسى قنديل لفت نظرى من قبل أن أبداً فى قراءة الرواية ، لما فيه من بلاغة رومانسية لا نعهد لها فى عناوين الأعمال الأدبية المعاصرة التى تتجنب غالباً النزعة الإنشائية الشاعرية وتنجو إلى الحسية أكثر مما تنحو إلى التجريد . فالعنوان فى حد ذاته يشكل انحرافاً عما هو مألوف . يكمن فى العنوان إذن ملمح أسلوبى يحتاج إلى تفسير . وتفسيره فى نظرى أن الكاتب انجذب أساساً لاستخدام كلمة « الروح » لى يقيم تناظراً مع الحكيم ، ثم اختار كلمة « انكسار » لى يختلف عنه (ويغلب على ظنى أن عملية التناص برمتها قد تمت على مستوى اللاشعور من جهة الكاتب) .

ولعل الفصحى ناسبت أسطورية (انكسار الروح) على حين أن العامية ناسبت واقعية (عودة الروح) . والأسطورية والواقعية تشكلا مظهراً شكلياً آخر من مظاهر التضاد بين النصين ، وهو ما سنعود إليه بعد قليل .

ويلاحظ في رواية (انكسار الروح) أن الموقف الكوميدي الوحيد الذي يمكن الوقوف عنده هو ما حدث من «الكوش» حين أقام ما سماه حفل التدشين للطلبة الجدد ، غير أن الكوميديا في هذا الاحتفال هي نوع من الكوميديا السوداء الكئيبة ، إن صح أن توصف الكوميديا بالكآبة ، وهل هناك كآبة أكثر من أن يعقب الراوى على نهاية حفل التدشين هذا بعبارة يقول فيها: «فتحنا الباب وخرجنا ببطء منكسى الرؤوس ، يغمرنا خجل الهزيمة العميق» (٧) . هذا من ناحية النظرة الواقعية للحدث وكيف انتهى . أما من ناحية الرمز ، فأكبر الظن أن حفل التدشين كان تمثيلاً أو تمهيداً لما سيحدث بعد صفحات قليلة حيث تبدأ في مواجهة هزيمة ١٩٦٧ . ولنفكر العبارة السابقة مرة أخرى لنكتشف أنها تكاد تكون وصفاً دقيقاً للنهاية التي آلت إليها حرب ١٩٦٧ : «خرجنا ببطء منكسى الرؤوس ، يغمرنا خجل الهزيمة العميق» . هل يمكن أن توصف نهاية هذه الحرب إلا بهذا الوصف . ثم ألم تكن حرب ١٩٦٧ وما انتهت إليه عيناً مثلها مثل حفل التدشين الذى أقامه الكوش ؟ ولا يعقب «التناص» بين هذا الفعل وحرب ١٩٦٧ عند هذا الحد بل يتعمق ، أكثر فأكثر ، حين نذكر رد الفعل الشعبى الساخر العابث على هذه الحرب حين أغرقنا أنفسنا فى سيل من النكات الساخرة لإحساسنا بعيشة كل شيء . يقول راوى المنسى قنديل مستمراً في تعقيب على نهاية الفعل :

« كان منظرة مزرباً ، مليعاً بالحمق ، وبدنا نضحك . ضحكنا فى صوت واحد ونحن نشير إلى بعضنا البعض . ضحكنا فى صخب وبدأ الطلاب الكبار فى الظهور ، كانوا

طابع الترجمة الذاتية إذن ملمح مشترك بين نصى الحكيم والمنسى قنديل . وما يلاحظ فى هذا الصدد أيضاً أن وسيلة التعازف بين «سلوى» و«الراوى فى (انكسار الروح)» كانت الموهبة الشعرية لدى الراوى كما كانت موهبة العزف على البيانو والغناء هي وسيلة التعازف والالتقاء بين «محسن» و«سنية» . والحق أن هناك تناسلاً بين «سلوى» فى (انكسار الروح) و«سنية» فى (عودة الروح) كما سوف نرى .

وقبل أن أمضى فى قراءة (انكسار الروح) من زاوية التناص مع (عودة الروح) ، ينبغى أن أذكر القارئ بأن التناص لا يعنى المحاكاة أو الاقتباس أو أى معنى قريب منهما ، ففى معظم الحالات تشتمل العلاقة التناصية بين الحاضر والغائب على مفارقة أو جدل أو تضاد أو تأويل أو غير ذلك من العلاقات المركبة ، وإن كان الكشف عن التناظر أو التشابه بين النصين أمراً إجرائياً حتمياً ولا انتهى مبرر التناص .

والعلاقة التناصية بين (انكسار الروح) و (عودة الروح) كما قرأناها فى الأساس علاقة تضاد . إن (انكسار الروح) هو النص المضاد لـ (عودة الروح) ، وإن كان هذا التضاد يتحول فى بعض الحالات إلى علاقة احتواء كما سوف نرى .

وعلاقة التضاد واضحة مرة أخرى ، فى العنوان نفسه . فإذاضافة «الانكسار» إلى «الروح» يشى بسلب شديد ، على حين أن إضافة «العودة» إلى «الروح» تشى بإيجاب ملحوظ .

ويتجلى التضاد بين النصين على مستوى الجو العام الذى خلقه الخطاب الراوى فى كل من النصين إذ تسيطر البيرة الساخرة الفكاهية على نص الحكيم من أوله إلى آخره ، بينما يسود جو المأساة والجدية الشديدة على نص المنسى قنديل . وتتجلى هذه الجدلية لغوياً حين يستخدم المنسى قنديل الفصحى سواء فى السرد أو فى الحوار ، بينما استخدم الحكيم العامية مستخدماً مكنفاً فى كل الحوارات التى دارت بين شخصيات روائية .

إن النص الجديد يصنق الأسطورة ويكذبها ، ومن هنا كان نص (انكسار الروح) محتويًا على نص (عودة الروح) مضاداً له في الوقت نفسه .

ويظهر التصديق بالأسطورة والإيمان بها في «فاطمة» وشقيقها «مصطفى» اللذين يمثلان في قراءتي للنص إيزيس وأوزيريس . كانت فاطمة طوال الوقت تقاوم انكسارات الروح أمام ضروا الواقع المتدني الآخذ في التدهور ، فكانت تظهر في اللحظات المتأزمة فتد الرواي بروح المقاومة . بل إن ظهور فاطمة في أول النص كان بمثابة بعث الروح في الرواي وفي العالم . كان الرواي يحاول إعطام ققط وليدة تشرف على الهلاك من شدة الجوع والبرد ، ولكن الققط لم تستجب لمحاولة الرواي إلى أن تظهر فاطمة فتبعث في الققط روح المقاومة والرغبة في الحياة . يقول الرواي مخاطباً فاطمة على سبيل التذكير :

«مددت أصابعك وبذلك تلمسينها لمسات خفيفة . تبشني روحك فيها ... وانتصبت قائمة على أرجلها ... فتحت أفواهها وأخذت تزدرد ما أمامها دون مضغ ... من هذه اللحظة وقد أدركت أنك قادرة على صنع هذا النوع من المعجزات الصغيرة» (٤).

وقد توالى معجزات فاطمة بعد هذا الموقف .

ولا يقل مصطفى/ أوزيريس عن شقيقته فاطمة/ إيزيس قدرة على صنع الحياة من أشلاء الموت . يقول عنه الرواي :

«... ويخرج مفتاحاً إنجليزياً لم يخرج عدة كاملة وبدأ في العمل ، يربط الصواميل ويصل الأعضاء المتباعدة ، كنت مبهوراً وقد أخذت بحركة هذه الأصابع... فيها شيء من سر الخلق ، وبدأ أن الجسد الأسود الراقد أمامها هو أيضاً يرتعد بتبعضات الحياة التي تسري فيه من خلال لمسات الأصابع» (٥).

يعرفون كيف سيتمطور رد الفعل من الغضب المباشر إلى الإحساس بالسخرية من كل شيء» (٦).

ومرة أخرى فإن الإحساس بالسخرية من كل شيء كان هو رد الفعل السائد بعد الإحساس بالغضب المباشر، وهو إحساس يذكره كل من عاش هذه الأيام الكئيبة. كان ضحك المصريين في تلك الأيام هستهرياً أشبه بالبكاء منه بالضحك أو هو «ضحك كالبكاء» كما قال المتنبي في بيته عن مصر .

عمق النص إذن الإحساس بالمأساة من خلال موقف يفترض فيه أنه يكون لهواً، وهو ما يعمق في الوقت نفسه التضاد بين نصي المنسي وتوفيق الحكيم.

ذكرت فيما سبق أن علاقة التضاد بين النص الحاضر والنص الغائب تتحول أحياناً إلى علاقة احتواء ، وهي أكثر تركيباً من علاقة التضاد .

وتتجلى علاقة الاحتواء المركبة هذه من خلال النظر في علاقة كل من النصين بأسطورة إيزيس وأوزيريس . إن العلاقة بين نص الحكيم والأسطورة علاقة بسيطة تقوم على المحاكاة ، فأفراد العائلة الواحدة يتمزقون بسبب جهنم لامرأة واحدة ويصيرون أشلاء بعد أن كانوا وحدة واحدة لا تستطيع أن تميز فيهم الخادم من السيد . وبعد أن تخزنهم هذه المرأة جميعاً فتتزوج من رجل آخر يفيقون على الحدث القومي بتمثلاً في ثورة ١٩١٩ فيعودون إلى التوحيد مرة أخرى وتكون الثورة أو زعيمها السبب المباشر في الملمة أشلائهم و «عودة الروح» إليهم . ومن الواضح أن النص يمسد تمثيل الأسطورة أي يحاكيها بأن يجعل الحكاية الواقعية نظيراً للأسطورة القديمة . ومن الواضح أيضاً أن نص الحكيم يقوم على الإيمان بالأسطورة وما تحمله من مغزى .

أما نص (انكسار الروح) فيقيم مع الأسطورة علاقة مركبة ، لأنه في حقيقة الأمر يعيد بناء الأسطورة ولا يكتفى بمحاكاتها . وفي الصياغة الجديدة للأسطورة نكتشف أن النص ينطوي على إيمان بالأسطورة القديمة وكفر بها في آن .

والحق أن النص يحتوى على مشاهد ومواقف عديدة تمتص الإحساس بأن فاطمة وشقيقتها يتآزران معاً للقيام بدورى إيزيس وأوزيريس فى خلق الحياة من أشلاء الموت وبموت روح المقاومة ، مما يعنى ضمناً الإيمان بالأسطورة القديمة وتصديقها . بيد أن النص ، مع ذلك ، ينتهى بالكفر بالأسطورة وتكذيبها لأن معطيات الواقع وتدهوره المستمر أديا فى النهاية إلى تغلب الشر فوهنت فاطمة ، بل سقطت هى نفسها لتصبح بغياً تبغ جسد لها يشترى ، أما شقيقتها مصطفى فقد قتل فى حرب ١٩٦٧ ومات معه حلمه أن يفتح له عبد الناصر الطريق بأن يزيل إسرائيل فيتجول بسيارته الأسطورية فى أرجاء العالم العربى دون عائق .

بل إن إنكار الأسطورة تم التعبير عنه بشكل مباشر حين راح مدرس التاريخ يعيد صياغة الأسطورة صياغات مختلفة تعطى دلالات معاكسة لدلالاتها المعروفة فأصبحت إيزيس على يده بغياً وأصبح أوزيريس زير نساء مرة وعتيهاً مرة أخرى (٦) . والواقع أن حديث مدرس التاريخ عن إيزيس كان نبوءة سوداء بما سيصير إليه أمر فاطمة فى نهاية الرواية . صارت فاطمة بغياً مثلها مثل إيزيس فى الصياغة الجديدة التى ابتدعها المدرس ككفرأ وبأساً . ولنتذكر أن مدرس التاريخ قال ما قال بعد كارثة ١٩٦٧ ويعد أن ظل الراوى يبحث عن فاطمة بلا جدوى . كان حديث هذا المدرس نبوءة سوداء تحققت بحذافيرها .

قلنا فيما سبق إن « الشر » أو « ست » تغلب على الخير فى الأسطورة التى صاغها المنسى قنديل ، فكيف جسد النص روح الشر ؟ وما التمثيل الحسى لهذه الروح ؟ لقد جسدها النص فى « سلوى » التى توازى « سنية » فى (عودة الروح) . فالشخصيتان براقتان من حيث مظهريهما رغم أنهما تؤدىان دور « ست » فى الأسطورة القديمة : فسنية فى (عودة الروح) هى التى عيشت بأفراد العائلة الواحدة المتماسكة وحولتهم إلى أشلاء . وقامت سلوى بدور يوازى دور سنية وإن

كان لا يتطابق معه ، كما سوف نبين . فقد حاولت سلوى أن تجر الراوى إلى عالمها ، ذلك العالم الذى عبث يحلم مصطفى فى أن يخلق الحياة من باطن الموت . إن هذا العالم العائب هو الذى أزال الأشلاء التى كان مصطفى يحلم بأن يعيد إليها الروح وتحولت قطعة الأرض إلى مكان يقام عليه مستشفى استثمارى لسلوى ، وبذلك مات حلم مصطفى موتاً أبدياً . إن عالم الاستثمار والانفتاح هو الذى وأد أحلام فاطمة ومصطفى والراوى مما أدى إلى انكسار الروح ، انكسار المقاومة ، والاستسلام من ثم إلى السقوط فى عالم البغاء والفحش وازدراء كل ما هو مقدس . تقوم سلوى إذن بدور الغواية ، ولكن فى نعومة فائقة تكاد نخدع القارئ عن حقيقة تمثيلها لـ « ست » إله الشر . ولعل اختيار اسم « سلوى » لهذه الشخصية لم يكن اختياراً مجانياً . فهى سلوى بمعنى أنها الوسيلة التى كان يمكن أن يسلو بها الراوى فاطمة أو ينسأها فيسلو عائلته القديم ونسأه ويستسلم للسقوط .

ورغم قيام سلوى فى (انكسار الروح) وسنية فى (عودة الروح) بدور ست إله الشر فإن الموازنة بينهما ليست تامة ، لأن سنية وإن قامت بدور الفتنة والغواية فإنها لم تدخل خلواً تاماً من بعض الخير . وقد تمثل هذا الجانب الخير فيها حين أثارته فى مجيها الثلاثة إحساساً بالجمال جعلهم جميعاً يكتشفون قبح واقعهم وخشونته . لشخصية سنية إذن جانب إيجابى لا يمكن إنكاره . وعلى هذا فإن « سنية » لا توازى « سلوى » موازنة تامة . وحقيقة الأمر أن نص (انكسار الروح) أخذ من سنية الجانب الإيجابى وضمه فى فاطمة ، على حين أن الصفة السلبية كانت من نصيب سلوى . لكن ما المبرر النصي لتقسيم شخصية « سنية » على شخصيتى فاطمة وسلوى ؟

أعتقد أن ما جعلنى أقرأ الشخصيات على هذا النحو هو تلك الخاصية النفسية المتمثلة فى قدرة فاطمة السحرية على تغيير الحالة الوجودية للراوى ، بل ربما للناس جميعاً . وليراجع القارئ كيف تجسدت هذه

« ثم سمعت صوت الباب وهو يفتح، هل جاءوا كي يضريني مرة أخرى؟... كانت فاطمة هي التي جاءت .. عارية تماما ... ومالت على .. وتخلت أنها سوف تعطيني لمسة ساحرة من لمساتها فتدب في الحياة ، ولكنها كانت تحمل في يدها قطعة صغيرة .. عاجزة عن المواء .. وضعتها فوق صدرى فانكمشت القطعة واستكانت على، ونهضت فاطمة، ابتعدت .. وأغلقت الباب خلفها .. وظلت القطعة رابضة فوق صدرى المجروح عاجزة عن الحركة .. مثلى تماما..

تمت الدورة .. وانقضى كل شيء يا فاطمة .. يا غرامى الحزين .. » (٨)

تقطر هذه النهاية بأساً وانكساراً وتعود بنا إلى البداية، إنها عود على بدء كما يقال.

ولا ننسى هنا أن تعبير « يا غرامى الحزين » كان هو نفسه الذى بدأ به الراوى نصه حين قال فى أول عبارة بدأ بها النص « ماذا أقول لك يا فاطمة .. يا غرامى الحزين ». ولنتذكر أيضاً أن القبط كانت بداية اكتشاف فاطمة أو روح المقاومة وعودتها، وقد انتهى النص أيضاً بذكر القبط. « وتام الدورة » تعبير دقيق عن النهاية اليائسة التى لا أمل فى بداية بعدها، كما أنه تعبير عن مسار القصة التى انتهت من حيث بدأت.

بيد أننا لو أعدنا النظر فى هذه النهاية نفسها، من حيث ما فيها من تجسيد حى للموقف فسوف نقرؤها قراءة مختلفة. إن الموقف الحسى يناقض من حيث دلالة الإيحائية الموقف التقريرى، أى ما يقرره النص فى عبارة مجردة. لماذا؟

لأننا فى هذا الموقف الحسى الذى يعود بنا إلى بداية النص، أى إلى لحظة « عودة الروح » متحملة فى فاطمة التى وهبت الحياة للقبط المشرفة على الهلاك بلمساتها السحرية، لايد أن نفكر فى « فاطمة جديدة » تأتى لتنقذ هذه القطعة المحتضرة الرابضة على صدر الراوى المحتضر أيضاً. لايد إذن أن نفكر بوصفنا قراءً فى بداية جديدة أو على الأقل نلحم بها. صحيح أن الراوى ملقى

القدرة فى مشهد اصطحاب فاطمة للراوى إلى لجنة امتحان الثانوية العامة، وكيف انجذب الجميع إليها من طلاب وأولياء أمور ومدرسين وكيف أشاعت فى المشهد كله حالة (٧) وجودية تذكرنا بالحالة الوجودية التى أشاعتها سنية فى محبيها الثلاثة. ويبقى مع ذلك أن انجذاب الآخرين لفاطمة لا يثير مشاعر الأثرة والرغبة فى التملك كما كان الحال مع سنية.

أستطيع إذن أن أقول إن النص الجديد اتخذ من النص القديم موقفاً تحليلياً ناقلاً، حين استصفى من سنية الجانب الإيجابى وضمه فى شخصية فاطمة بينما استصفى الجانب السلبى وضمه فى شخصية سلى. وهذا الموقف التحليلى هو أحد وجوه التناسل الممكنة. ومثل هذا النوع من التناسل هو الذى يحفزنا إلى أن نعيد فهم النصوص القديمة. ولأظن أننا على المستوى الشخصى سأقرأ (عودة الروح) كما كنت أقرأها قبل اطلاعى على (انكسار الروح). ولا شك أن التفاعل بين النصين يغير من فهمنا لكل منهما.

ولا نقف علاقة الاحتواء بين النص الحاضر والنص الغائب عند الجزئيات والشخصيات بل تعداها إلى بنية الرواية نفسها: إن نص (انكسار الروح) لا يسير فى خط واحد كما هو الحال فى (عودة الروح) لأن الرواية مجموعة أو سلسلة من المواجهات المتتالية مع الواقع المتدرى، وفى كل مواجهة تنكسر الروح، ولكن فاطمة تظهر لتعيد روح المقاومة. فالرواية إذن سلسلة من المواجهات بين « انكسار الروح » و « عودة الروح » تنتهى بانكسار فادح أخير. ومن هنا كان النص الحاضر يحتوى النص الغائب ويجادله.

وقد أنهى النسي قنديل روايته نهاية شديدة الإحكام شديدة الإيحاء. حاول الراوى فى نهاية القصة أن يهرب بفاطمة من بيت الدعارة الذى عثر عليها فيه، ولكن القائلين على هذا الماخور أو أصحاب السلطة فيه لم يمكنوه من ذلك، بل أوسعوه ضرباً وألقوا به على قارعة الطريق. ثم يقول الراوى :

الشكلية أولى بالاعتبار من أى عبارات تقريرية يختم بها الكاتب نصه. بعبارة أخرى فإن ما يحتمه الشكل أولى وأجدر فى الفن مما يقرره الكاتب. وأغلب الظن أن المنسئ قنديل أراد شيئاً ولكن النص قال شيئاً آخر. ولا غرابة فى هذا، فوعى النص يجاوز فى كثير من الحالات وعى منشئه.

ولا يقوننى فى النهاية أن أشير إلى أن الجدل بين نصي المنسئ قنديل والحكيم يمكن النظر إليه بوصفه جدلاً بين واقعين مختلفين، جدلاً بين لحظتين تاريخيتين. ولكن يبقى النظر إلى الفن بوصفه مولداً للتاريخ والواقع وليس العكس. وهو بلا شك نظر أكثر وعورة وأشد خضاء.

ألم يكن عبد الناصر الذى جادله نص المنسئ قنديل كثيراً، متولداً بشكل أو بآخر عن نص (عودة الروح) ؟. أليس من الممكن أن ننظر إلى عبد الناصر وما أحدثه فى الواقع والتاريخ بوصفه « نصاً » متولداً عن نص الحكيم ؟

إن إعجاب عبد الناصر بنص الحكيم أمر مشهور، وأغلب الظن أن نص الحكيم قد تغلغل فى عبد الناصر إلى حد أنه طابق (بوعى أو دون وعى) بين شخصه وذلك الواحد الذى تشير إليه عبارة « عندما يصير الكل فى واحد ». ولكن هل كان نص عبد الناصر نتيجة فهم لنص الحكيم أو منوه فهم له ؟. من المؤكد أنه كان نتيجة لتأويل ما لنص الحكيم.

على الأرض جريحاً ومهزوماً ومحتضراً، ولكن وجود هذه القطة على صدره يلج على القارئ ويحفزه إلى تفكير مختلف.

ولهذا، فإن هذه النهاية المحكمة تقول أو تقر شيئاً ولكنها توحى بعكسه تماماً، إنها نهاية تترك القارئ فى موقف الحلم أو الانتظار والترقب.

والحقيقة أن بناء النص نفسه يوحى، بل ربما يحتم، بداية جديدة. لأننا لو نظرنا فى بناء النص بوصفه نوعاً من القص قلن نجد بداية ثم وسطاً ثم نهاية بالشكل الذى نألفه، خاصة إذا التفطنا إلى أن محور الرواية التى بين أيدينا هو العلاقة بين الراوى وفاطمة. إن هذه العلاقة لم تتطور، بل ولدت ولادة مكتملة منذ أول لقاء. وكل ما يحدث بعد هذه الولادة المكتملة للعلاقة هو فترات غياب أو موت تعود فى نهايتها فاطمة لتعيد الروح إلى الراوى وإلى الوجود. النص إذن عبارة عن دورات من الموت والبعث. أى أننا فى حقيقة الأمر، لسنا بإزاء دورة واحدة كما توهمنا العبارة التقريرية فى آخر النص، بل إننا بإزاء دورات متعاقبة من انكسار الروح ثم عودتها ثم انكسارها وهكذا.

وعلى هذا، فإن تضمن النهاية لإمكان الحلم ببداية جديدة تؤازره بنية النص نفسه أو منطق الخطاب الروائى كما شكله الكاتب. ولذا فإن الدلالة على التبشير ببداية جديدة مستخلص من البنية الشكلية للقص. ومنطق البنية

الهوامش :

- ١ - محمد المنسئ قنديل، انكسار الروح، روايات الهلال - القاهرة ١٩٩٢
- ٢ - نفسه، ص ٩٤ .
- ٣ - ١ ٢ ٣ .
- ٤ - نفسه، ص ٧ .
- ٥ - نفسه، ص ٦٨ .
- ٦ - نفسه، ص ١١٦ - ١٢٠ .
- ٧ - نفسه، ص ٤٧ - ٥٠ .
- ٨ - نفسه، ص ٢٢٢ .

فؤاد قنديل والمهرم المقلوب فى رواية (السقف) وقصص أخرى

مصطفى ماهر

(مصر)

قاعدة لم يخرج عليها إلا فى بعض قصصه القصيرة ، فى مجموعة (عسل الشمس) التى أصدرها فى عام ١٩٩٠ ، وهى من أنضج أعماله . وليس استخدام الأديب المنظور ضمير المتكلم بالضرورة علامة على نضج أقل ، وإن كان القصاصون يعرفون أن القصص على لسان المتكلم أكثر سهولة وانسياباً من تحويل المنظور إلى راول أو رواية . إن استخدام منظور ضمير المتكلم ، المنظور الأنوى ، يلقى المسافة بين الأديب والقارئ ، وهى المسافة الفنية القصصية التى تميز الفن القصصى ، والتى تبرز عملية القص فى ذاتها ، حيث يتخذ الأديب قناع الراوى ، متمثلاً فى ضمير الغائب ، ويوحى إلى المستمع أو القارئ أنه يطل من نافذة لا يصل إليها المستمع أو القارئ ، ويرى أحداثاً ينقلها إليه من منظور هذه النافذة . أما هذا اللون من القص الذى يكون فيه الكاتب صاحب شخصيتين مندمجتين إحداهما فى الأخرى ، شخصية الراوى وشخصية صاحب الأحداث ، فهو لون له إشكاليته الخاصة ، إشكالية الغنائية أو إشكالية

فرأت أعمال فؤاد قنديل متفرقة فى سنوات مضت ، فشلتى ، وتمنيت أن تتاح لى فرصة المكوف عليها فى مجموعتها لأبئين الخط أو المخطوط التى تنتظمها ، فلما تأهبت للسفر إلى كندا (مايو ١٩٩٢) ، للمشاركة فى جلسات مجلس إدارة الجمعية الدولية للغة والأدب الألمانية الذى شرفت بمضويته ، أخذت معى مجموعة الأعمال لأطالعها فى الطائرة والمطار ، وأنا أغالب الزمن ، وأقلب بين المقارات ، وحملت معى قصاصاتى القديمة التى دونت فيها ملاحظاتى العابرة ، وأعدت التفكير والتقدير فى إطار منهجى فى الدراسة الأدبية النقدية ، بادئاً بالكلمة ، متمثالاً عما يفعله بها الأديب فى تركيباته التى يدعها ، ساعياً إلى الكشف عن غوامض البناء الذى يقيمه لبنه لبنه ، وجداراً جداراً ، وطابقاً طابقاً ، باحثاً عن الارتباطات التى تقوم بين البناء الجديد وعناصر العالم المتراعى الذى يحيط بالأدب ، ويحتويه .

كانت أول ملحوظة دونتها عن فؤاد قنديل ، أنه يكتب أكثر أعماله على لسان المتكلم ، وكان تلك

هذا المجهول ، أو لا يعرفه على هذه الصورة ، أو في هذه الصياغة ، هذه الشرفة التي يقف فيها الأديب يمكن أن نسميها المنظور . واختيار المنظور شيء له أهميته المبدئية في الصياغة الفنية . فربما وجدنا في بعض الأعمال الأدبية - بصفة عامة - منظوراً سهلاً ، منفرداً ، أحادياً؛ وربما وجدناه معقداً ، متشابكاً ، متعدد الطبقات ، كثير المكونات ، متتابع الأعماق .

بل إن هذا المنظور يمكن أن يتخذ طابعاً زمنياً أو مكانياً أو يتسم بسمات حضارية أو ثقافية معينة ، فمن الممكن أن يكون المنظور من الحاضر إلى الماضي أو من الماضي إلى الحاضر ، أو من الحاضر إلى المستقبل ، ومن الممكن أن يكون منظوراً من الشرق إلى الغرب ، أو من الصحراء إلى الواحة ، أو من المدينة إلى الريف ، أو من الريف إلى المدينة . فمنظور يحيى حقي في (البوسلجي) مثلاً منظور من المدينة إلى الريف ، وكذلك منظور توفيق الحكيم في (يوميات نائب في الأرياف) ، وهناك منظور من المدينة إلى المدينة ، على نحو ما نرى في روايات نجيب محفوظ : (زقاق المدق) ، (الثلاثية) ، وهناك منظور له أهمية كبيرة في الأدب المصري الحديث لارتباطه بالسعي نحو الصعود الاجتماعي ، وهو منظور من الريف إلى المدينة ؛ وأمثله كثيرة جداً في أعمال محمد روميث وعبد الحكيم قاسم ويوسف القعيد ومجيد طوبيا ، وهو منظور فؤاد قنديل في غالبية أعماله . ابن الريف يحكي لابن المدينة ؛ وهو منظور يبرر التعامل مع المجهول الذي يتناولوه الفنان بجماليات الصورة والنغمة ، يدخل فيها الأبعاد الفكرية والسياسية والاجتماعية . صور القرية في أعمال فؤاد قنديل هي أكثر الصور لإيحاء ، وأغناها موسيقية ، وأثراً بالألوان .

قصة (أمنيات بهانة) مثلاً تبدأ بالمرأة الريفية التي يتضاءل وجودها تحت أعباء المعاناة ؛ تبدأ الصورة بجملة تعبر عن قبضة المكان ، عن المسافة ، عن البعد ، فهذه عبارة « غير كيلو متر واحد » توحي بإيجازها بأن المرأة

إلغاء للمسافة القصصية الفنية . فنحن هنا بإزاء أديب يحدثنا عن نفسه ، ومن منظوره ، يصطبغ حديثه بالغنائية ، فهو يقصد إلى هذا اللون من التأليف الذي يجمع بين القصصية والغنائية . والجمع بين الأنواع الأدبية معروف وقديم ، حتى إننا لا نكاد نعرف في الأدب نصوصاً لا تقوم على هذا الجمع . فالتص يكون قصصياً ، ولكنه يستعين بإمكانات الأنواع الأدبية الأخرى ، وقد حولها إلى وسائل فنية ، فترى عناصر غنائية ودرامية وتعليمية ، يمكننا عند تقديرها كمّاً وكيفاً ، أن نتبين دورها .

وسادام فؤاد قنديل يستعين بهذا المنظور ، فهو يضيء على الكلمة سمات من الغنائية التي تتدفق مع كل حديث عن الذات . ولكنه يضع نفسه ، من حيث هو راو ، في ركن من أركان الوجود ، يطل منه على الأحداث ، ويحرص على أن يتناول هذه الأحداث بالترتيب وإعادة البناء . فؤاد قنديل لا يصور الواقع ، ولا يتغنى به ، ولكنه يقيم بناءً معمارياً يستلهم فيه حواسه وأحاسيسه وأفكاره ، ويتمتع منهاجاً مميزاً أسميه منهاج الهرم المقلوب الذي يبدأ بنقطة صغيرة ، ما تليث أن تتسع ، وتزداد اتساعاً حتى تصل إلى مداها في هذا المسطح الكبير الذي ينتهي عنده الهرم . أدب فؤاد قنديل هو ما يمكن أن نبنيه الكلمة عندما تنتقل بين الذات وقد سلكت سبيل الإبداع ، والواقع وقد بثت فيه حياة نابضة بالإيحاء ، وتنتقل بين بدايات العمل الفني وإيحاءات الواقع ، حتى يكتمل البناء . والأديب هنا في حركة دائبة تهدف إلى إشراك القارئ أو المستمع معه ، في تفاعل فني ، فهو يحرك وعي المتلقي ، ويحثه على أن يتلقى الواقع برؤى جديد متجدد .

والأديب الذي ينتقل إلى القارئ ثمرات تفاعله مع الواقع ، يقف في شرفة يطل منها على « مجهول » ، يرى أنه قد أوتي القدرة على التعامل معه ، فهو يملك ناصية الكلمة ، والكلمة هي وسيلته إلى تحويل المجهول إلى دائرة الوعي ، وهو يفترض بدهاء أن المتلقي لا يعرف

فأصبحت أمامها . سحبت الأخرى ، وريعت ،
ثم وضعت الرضيع في حجرها ..

رأينا كتلة البشر في وضع الوقوف والحركة ،
والكاتب يمسك تكوين الكتلة المرة تلو المرة مع تتابع
المشاهد ، وأول مشهد هنا هو وضع الجلوس ، حيث
تعيد المرأة الرضيع إلى ثديها ، ونرى الطفلة الأخرى
تندمج في أمها : « دست وجهها في بطنها ، وتمددت
ملتصقة بمؤخرة أمها طلباً للدفء .. » . المرأة فيها بقية
من الكائن الحي ، بل فيها بقية من أنوثة بشرية ، فحن
نلمح شيئاً من وجهها وشعرها .

هذا العنصر البشري بأوضاعه المقلوبة الذي لا
يحيط به إلا قالب الهرم المقلوب هو العنصر الأساسي في
الصورة ، تدور من حوله عناصر بشرية أخرى ، تتوالى
شيئاً فشيئاً ، منها الباتعات الأخريات ، في صور متكررة ،
يدلنا تكرارها على أن الموضوع الذي تمثلته الفلاحة
بهانة موضوع عام . وإذا كانت بهانة تجسم الضعف ،
فإن الهرم المقلوب عندما يتسع يحيط برجل يجسم القوة
والهيمنة ، ذلك هو التاجر الكبير الحاج إبراهيم في
صورة المعلم النمطية « يجلس كعادته في صدر دكانه
وأمامه البورى » . إنه يستهل أهور المضاد الذي يضم
مثل السلطة العسكرية سليم ، الرجل الذي يستمد قوته
من « الشرايط » على كتفه ، ومن التقرب المتدني من
التاجر الغنى ، فهو يملأ حلقه وشديقه من دخان بورى
التاجر ، ومن الظلم الذي يصل إلى حد التمتع بإهداء
الضعاف .

وعندما يتحرك محور القوة والهيمنة ينفرط عقد
الكتلة البشرية الواهنة ، بهانة التي التحم الرضيع بثديها
واندمجت الطفلة في بدنها ، تتبعر ، كما تبعثر القفة
وما فيها تحت نعل السلطة الغاشمة .. وما تتباعد نغمات
هذا اللحن الأساسي الحزين ، حتى تتوالى آلات
الأوركسترا اللينة ، فتدخل طائفة من الألحان المتتابعة
الثانوية الضعيفة أيضاً ، « طمع طماطم ، بعض المارة ...
أناس لا حول لهم ولا قوة » .

سارت كيلو مترات كثيرة بغير عدد ، وما الكيلو متر
المتبقى إلا خطوة هينة ، وهو في الحقيقة ألفان من
الخطي إذا حسبنا الخطوة نصف المتر ، ولكننا بإزاء قانون
نسبية مقلوب . المرأة لا تتصدر الصورة فهي كائن بلا
وزن ، وإنما تتصدر الصورة القفة المليئة الثقيلة ، ولن
يحب التفصيلات . البقدونس والجرجير والكرات ...
فتائل من نسج القرية . فإذا بحثنا عن يحمل العبء
الثقيل ، لن نرى المرأة كاملة متكاملة ، بل رأيناها
كالفتات المنثور : الرقية المشدودة ، وكلمة « المشدودة »
تجمل المعنى ، ومن بعد الرقية نرى الرأس ثم الذراع
اليمنى ، ثم الذراع اليسرى ، ثم الرضيع والشدى ...
والشدى يشبه « بالونة فرغت من الهواء » . من هذه
الوشائج تألف الصورة .

ولقد تحدثنا عن قالب الهرم المقلوب ، ولنا هنا
عليه مثل من أمثلة كثيرة : الصورة تبدأ بنقطة صغيرة ،
ثم ما لبثت النقطة أن تتسع ، فتتوالى الوشائج : القفة -
الرقية - الذراع اليمنى - الذراع اليسرى - الشدى ..
ثم نلمح القدمين الحافيتين وقد تجردتا من البشرية
ونحولنا إلى شيئين : قطعتين عيينتين من العظم والجلد
المشقق .. وربما هنا الجسد والثوب ، ثوب الأم .

وما إن نصل إلى عبارة « ثوب الأم » حتى يتسع
الهرم المقلوب مرة أخرى ، وتظهر البنت الصغيرة التي
تعلقت بالثوب ، وكانت المرأة تقاوم التعب وتخطو
بخطوات تصطنع القوة والسرعة ، فإذا الطفلة الصغيرة
الملتفة بالهلاهيل تلثت خلف أمها . هكذا يدخل في
البناء السيمفوني اللحن الفرعى ليدعم اللحن الأساسي .
وما إن تصل المرأة بمد هذا الجهد إلى السوق حتى تجلس
على نحو مميز تمكنت منه الفلاحة المصرية منذ أزمان ،
فهى تجلس والقفة فوق رأسها دون معاونة . والحركة
الريفية الأصلية جذيرة بالوصف لتفوح رائحة الريف
عبرة :

« هبطت أولاً على ركبتيها كالجمال ،
وحطت مؤخرتها فوق الكعبين كجلسة
المصلى ، ثم سحبت ساقاً من تحتها ،

السائرين على الأقدام حفاة : العمارات الشاهقة والسيارات . ولكن الطريق إلى المدينة وعمر ، فعلى هامشها مياه راكدة فيما يشبه البحيرات الآسنة ، ونفايات ، وحصى يصعب السير عليه . بهانة ترى هامش المدينة بقدميها - إن صح هذا التعبير - ولكن الهامش الوعر هو السوق على أية حال ، وهي حفية بهذه السوق ، لا تراها بكل تفصيلاتها فهي دائما على عجل ، وعقلها مشغول بهجوم أخرى . فالصور تألف من كتل كبيرة ، قليلة التفصيلات ، قليلة الألوان : أبيض - أسود - رمادي .

ولو تركنا هرم المكان والتمسنا مزيداً من التكوينات في هذه القصة الثرية ، وجدنا هرمًا مقلوباً نرى من خلاله طاقة من البشر ، لا يظهرون لنا في الواقع ، وإنما نستشفهم من خلال التدايعات التي تراود خيال بهانة ، وكأنما أراد الكاتب أن يسعد بهم عن نقطة المماناة والبؤس . والهرم المقلوب هنا رأسه في الحياة النكراء الضيقة ، وقاعدته المالية في حياة كريمة يهفر إليها المعذبون في الأرض وبئها منهم من يشقون على أنفسهم بالكد والجهد والصبر المر . فهذا زوجها محفوظ قد خرج من الدائرة القروية الضيقة ودخل الدائرة الحضرية الواسعة ، ولبس زى العسكر ، وأوشك أن يزين كتفه بثلاثة « شرايط » وتحدث بأنه خالط أصحاب النفوذ و « شاف الرئيس » .

ويدخل الكاتب في تحليله وتصويره انعكاسات العنصر الاجتماعي على الشخصية المحورية ، فتراها وكأنما استمدت من الصعود الاجتماعي الذي حققه زوجها قوة دافعة ، فلم تعد تشك في أنها على رؤسها تفضل الآخرين المغمورين الراضين الراضخين . ويحدث هذا التوجه الاجتماعي صدها على المستوى النفسي والفسولوجي والفكري . فهذه المرأة تعى أن الجهد سبيل الترقى ، وأن ما لم يحققه الآباء قد يتحقق في الأبناء . وهكذا يتسع الهرم المقلوب درجة أخرى ونرى جهود هذه المرأة تتركز على ابنها جلال الذي شق طريقه إلى الجامعة ، والتحق بكلية الاقتصاد والعلوم السياسية . ولا

ولكن الكتلة البشرية الأساسية ، على ما فيها من وهن ، تثبت بالعناد والصمود فتلتصم من جديد ، بين بأس وجهاته وشراسة مكبوتة . فإذا عادت الكتلة البشرية ، أضاف الأديب إليها عناصر تفصيلية قليلة أخرى ، فترى بطنى القدمين اللذين يعبران عن الاستسلام . ولئن لم يدرك أن الكتلة البشرية هي كتلة « لحم » اجتفت فيه شقوق يضع الكاتب العبارة على سطح الهرم المقلوب .

القصة في مجموعها هرم مقلوب كبير ، وهو يضم في داخله أهراماً مقلوبة متعددة متفاوتة الأحجام ، هناك قالب هرمي يصف الأشجار القائمة على جانب الطريق الزراعي الممتد من القرية إلى المدينة ، وينتهي الهرم المقلوب عند صفحته الواسعة بالمدينة الممتدة امتداداً رهيباً يحسم السوق والسلطة . وما رحلة بهانة من القرية إلى المدينة ، إلا محاولة للخروج من الضيق إلى السعة ، وهي رحلة نمطية متكررة ، ليست قاصرة على بهانة وحدها ، بل تشاركها فيها أعداد من الطامحين إلى الصعود الاجتماعي . وتتوغل الألوان ، فإذا الرحلة تخرج من الأفق الضيق والسما الممتدة والضباب الكثيف ، إلى أفاق واسعة وسما منيرة لا ضباب فيها ولا غيم ، أفاق تمتد في الخيال قبل أن تمتد في الواقع : السوق . . المدينة .

وعنصر الإصرار أو الإلحاح ، من حيث هو عنصر نفسي هام ، تعبر عنه مشاهد متناحلة لا يربطها تتابع زمني ، بل تتوالى على هيئة خواطر وخيالات ، كأنها تنويمات على لحن الخروج من الضيق إلى السعة ، ومن الفقر إلى الثنى ، ومن الضعف إلى القوة مهما كان الجهد أو الثمن . فالمرأة تبذل جهداً فوق طاقة البشر ، استأجرت ربع فدان زرعت بنفسها ، وعملت على بيع المحصول بنفسها في السوق ، في المدينة .

والكاتب يصور اقترابها من المدينة في حركة تواكبها زيادة مستمرة في الإضاءة ، والمدينة لها رموزها في نظر بهانة ومن على شاكلتها من سكان الأكوخ

وهذه القصة مثلها مثل العديد من الأعمال الأدبية في عصر السعي إلى الاستقلال السياسى تنسج خيوطها حول أسطورة الصعود من القاع إلى القمة ، ومن الفشل إلى النجاح ، ومن الهزيمة إلى النصر التى جسمها فى قرننا الحالى طه حسين . وإذا كان طه حسين قد صور هذه الأسطورة فى (الأيام) بقصة من نوع السيرة الذاتية ، فقد سلك فؤاد قنديل وغيره سبل التضمين .

ولسنا بحاجة إلى الذهاب إلى بعيد لنلتصم الشواهد على أن الكاتب يستند فى نسيج القصة على خبرات ذاتية ، على الرغم من أنها واحدة من القصص التى لا تدور على لسان المتكلم .

وموضوع الذاتية ، كما ذكرت فى بداية هذه الدراسة ، يتسم بأهمية كبيرة فى أدب فؤاد قنديل . علينا أن نختار نموذجاً آخر تظهر فيه الذاتية بشكل بارز حتى تتمكن من الاقتراب منها بوضوح أكثر . لنأخذ قصة (الدم) من مجموعة (العجز) التى صدرت فى عام ١٩٨٣ . تبدأ القصة بقعة من الدم هى فى تفسيرنا رأس الهرم المقلوب ، وتنتهى بعالم الثأر الواسع بكل ما فيه من أخطار ومخاطر . الأديب لا يخفى نفسه عن القارئ ، بل يرفع البعد الروائى ، ويحدثك عن مشاهداته وانطباعاته وأفكاره وأحاسيسه : « عندما وضعت قلدى على أول درجة من درجات السلم الحجرى .. . هذا النمط من القص يفرض ألفة بين الأديب والقارئ ، أو يفترضها » فنادام القارئ يقرأ عبارات موجهة إليه تبدأ بـ « أنا » فهو - إذا استجاب لدعوة الأديب - يصطنعها لنفسه ، وإذا وفق الأديب فى ذلك فهو حرى بأن يسعد ببلوغ هذا التضامن والتآخى . ومن القراء من يضيق بهذا النهج من الحديث المباشر الذى يقتحم عليه ذاتيته ، ويفضل أن يكون هناك بعد قصصى يتيح له أن يستقل بحكمه وموقفه . والمأسأة تصل بتوجه الأديب ، وتصوره لقلب المضمون والشكل ، الخقق للتواصل المنشود بين المبدع والمتلقى . ولست

بأس بأن تركب أجنحة الخيال ، وتوسع الهرم فيمتد المنظور إلى حيث يتخرج جلال ويكون له نصيبه فى خيرات المدينة وما تمثله من قوة وهيمنة ، وما يرتفع فيها من عمارات شاهقة ، وما يتهب الأرض فيها من سيارات .

ونحن ندرك فى متابعة مسار الأحداث تلك الخلفية الفكرية التى يعبر عنها الكاتب ، والتى تقوم على إشكالية العلاقة بين القرية والمدينة وما يكتنفها من تناقض . فالمدينة تعيش على ما يرد إليها من الريف من بشر وإنتاج ، ولكنها تفرض على ما يرد إليها شروطها ، فهى بداية تغير الطابع الخارجى للريفيين ، فهذا هو زوج بهانة يخلع الجلباب الرفيى ويلبس الزى العسكرى ، وهذا هو ابنها ليس البديلة الحضرية أيضاً : والمدينة تشد إليها الريفيين شداً ، وتقربهم فى قلبها حتى ينسجموا فى نسيجها ، فمن يأبى ، أو يفوته القطار ، أو تموزه إمكانات التطور يظل على الهامش بشكله وسعاه ، فهذا هو التاجر إبراهيم يناقض السلطة حتى تمينه على الهيمنة ، وهذه هى بهانة تظل ضعيفة فى مواجهة سلطة المدينة ، ولكنها لا تياس ، فهى تعلم أن المدينة مصدر القوة .

ومن الطبيعى أن نستخدم هنا كلمة الصراع ، أو نفكر فى نوع من المضمون المأساوى ، ومن الطبيعى أن نسأل : هل يرفض الكاتب هذا الواقع الذى يشل حركة امرأة مكافحة مثل بهانة ؟ هل يرفض الواقع برمته ؟ أم هل يقبل الواقع فى مجموعته ، ويصدر عن هذا القبول فى توجيه النقد إليه ؟ الاحتمال الأخير هو الاحتمال الأقرب إلى الصواب ، فالكاتب يؤمن بنالم جميل عادل تتحقق فيه الأمنيات المشروعة ، ولا يرى غضاضة فى أن يشعب الإنسان بقدر الهدف الذى يسعى إلى تحقيقه . بهانة تمتدح التلب « الدنيا من غير تعب مالهش طعم ، وبكرة تفرج » . والقبول بالواقع القابل للتغيير يعتمد على إيمان بالله ، فهى « تحس أن الله يرقبها هى بالذات ولن ينساها » .

ثم هناك صور تتضمنها عبارات من لغة العلم الحديث :
الانجالية ، الفعل ورد الفعل ، غياب برامج محددة
لخطوات الإنسان » و منهاج السلوك وخطة الحياة .

أما المشكلة الاجتماعية ، مشكلة الثأر ، فينتقل
إليها الكاتب ، من حيث هي مشكلة تمسه شخصياً ،
وهي السبب الذي أخفاه في البداية ، عندما أصابه
الخوف ، بل عندما تصنع عدم الاكتراث . لقد خاف
من رصاصة ثأر محددة ، يعرفها ، ويكاد يتوقعها ، وقلب
الخوف على كل وجوهه ، وورطه بالتعلق بالحياة ،
وبالحفاظ على حياة الزوجة والأولاد . وليس من شك
في أن فؤاد قنديل يمتاز ببراعة فائقة في التنوع سواء في
الصورة أو النغمة أو الإيقاع أو الكلمة المفعمة بالتعبير
الثري ، فهو يتتبع مسار الهرم المقلوب ، صاعداً ،
متسامياً ، وما زال يجر القارئ وراءه في سرعة حتى
يصل إلى قلب مسكنه .

والكاتب المتمكن من أصول الصياغة الفنية
المحكمة يستخدم وسيلة التشويق والإثارة ، فيزيد من
مسيبات القلق ، ويوسع رقعة الخوف فلا يجد زوجته
وإحدى بنتيه ، ويجد البنت الأخرى تبكي ، ولا تستطيع
الإجابة عن أسئلته المضطربة . وينتهي التصعيد عند باب
البيت ، عندما يكشف أن الأمر لا علاقة له بالثأر الذي
كان يخشاه ، بل إن خوفه لم يكن له ما يبرره ، فلم يزد
الأمر عن إصابة صغيرة ، فقد جرحت البنت الصغيرة
يدها بالسكين ، وأثرت ألم السلامة فذهبت بها إلى
المستشفى .

قصة (الدم) نموذج متميز للقصة القصيرة
السيكولوجية . موضوعها الخوف الذي برع الكاتب في
تصوير خلجاته ، وتبع أنواعه : من خوف مكتوم ، إلى
خوف مكبوت ، إلى خوف على الحياة ، على النفس ،
على الأهل ، وخوف من المجهول ، ومن المجانين
والحمقى ، ومن الآخرين بالثأر . كذلك برع في تصوير
الشلل الذي يصيب الخائف ، فيدفعه إلى السير في

أشك في أن فؤاد قنديل ، إذ يختار المنظور الذاتي ، يقرر
أن يقترب من القارئ أشد الاقتراب ، وأن ينقل إليه
معزوفة الكلمات التي تحرك بها وعيه ، ليحرك بها وعي
القارئ على نحو مشابه .

ماذا يفعل الإنسان عندما يرى بقعة من الدم ؟
يجيب الأديب عن هذا السؤال بهرم مقلوب قوامه
خطوات معرفية ، متقمصاً الشخصية المحورية : إنه يبدأ
بتسجيلها في ذهنه تسجيلاً خاطئاً ، دون أن يهتم بها ،
ثم ما يلبث أن يتبين أنها تشابه مع عناصر مخزنة في
وجدانه . أثارت نقطة الدم حاسة البصر ، ثم تسلسل المؤثر
الحسي إلى الوجدان ، فأثار انفعالاً ، وما زال الهرم
المقلوب يتسع ويتسع . تنتقل من الحركة الوجدانية إلى
الحركة العضلية : لتدفع الرجل صاعداً الدرج ،
ليطمئن على أهله . ونقطة الدم تتحول إلى العنيد من
النقط المتوالي . ومع هذه الحركة الصاعدة تزدحم النفس
بأحاسيس الخوف ، أحاسيس الخوف تكتسي كلمات
في صيغة السؤال والتساؤل : دم دجاجة ؟ دم إنسان ؟
لون أحمر ؟ بدأ الخوف يدور في دائرة عامة ، ثم انتقل
إلى الدائرة الذاتية ، أو الخصوصية - على حد تعبير
الكاتب . ولا يزال الهرم المقلوب يتسع ، فتزايد
الاحتمالات والخيالات والتصورات : مخلوق قادم من
السماء ؟ رصاصة طائشة ؟ مجانين ؟

ولا بأس أن يقف الخط السيكولوجي ليتضافر مع
خط اجتماعي وخط فلسفي ، فهذا هو الكاتب يدق
على وتر مشكلة من المشكلات الاجتماعية المهمة ،
وهي مشكلة الثأر ، ومشكلة من مشكلات الحياة
الجديدة وهي أن عصرنا قد اضطرب ، لأن الأنهار
أصبحت بلا جسور ، فاختلط الحابل بالنابل وأصبح
الجنون والحمق شائعين بين المتعلمين والهمج علي
السواء ، وبين أهل الحضرة وأهل الريف . صور متتابعة ،
متلاحقة ، متنوعة : أنهار بلا جسور ، اختلاط الحابل
بالنابل (وهي صورة مأخوذة من تراث المعارك القديمة) .

عديدة (أمامى . . رأسى . . قلبى . . أحاطتنى .. لفتنى كلها تنتهى بالباء ، والكلمتان الأخيرتان تنتهيان بالنون والياء) ، وربما خفت القافية واتخذت صورة التجنيس . هذا التداخل بين الشر والشعر من سمات « الواقعية الغنائية الانطباعية » ، وهكذا أصف أدب فؤاد قنديل .

هذه الواقعية الغنائية الانطباعية تظهر مقوماتها فى طريقة تصوير الشخصيات : طريقة سريعة ، تخطف الملامح ، وتمزجها بالأحاسيس اللحظية ، وتدور بها ما شاء لها الفن أن تدور . نقرأ فى القصة عن « الرجل الخفيف » ، فلا يظهر لميونا وإنما تطوف بمخيلتنا خيالات : رصاصة .. وجه بلا ملامح .. انطباع الشراسة .. الشارب .. الضخامة .. النظرات القاتلة . وتتحرك هذه الملامح فإذا الرجل الخفيف ثعبان يتلوى ويوشك أن يلف حول الضحية الخائفة . وهو ثعبان له نظرات قنيد ، وتشق .

ولقد سجلت فى جذاذتى تصنيفاً للسجل اللغوى لفؤاد قنديل لا أقول إنه شمل كل الجوانب ، ولكنه يعطينا تصوراً عن التوظيف الذى يتفق مع توجهاته الفنية والفكرية :

- ١- التعبير عن عمق القرية : التلافيع ، الكوفيات .
- ٢- التعبير عن هيمنة المدينة : العمارات الشامخة ، السيارات .
- ٣- التحليل السيكولوجى : الانفعال ، الفعل ، رد الفعل ، السلوك .
- ٤- البعد المعرفى : الارتجالية ، المناهج ، الخطة .
- ٥- تواصل التراث : اختلاط الحابل بالنابل .
- ٦- الروح الشعبية : القطة فى الليل ، العفريت الذى يتقمص جسد قطة .
- ٧- الإيقاع الموسيقى الشعرى .
- ٨- الوصف الإيحائى والانطباعى .

طريق واحد ، وإغفال الطرق الأخرى ، ولا يزال الخائف يدفع بكل شىء إلى داخل هذا الإطار المحدود حتى تتجلى الحقيقة ، بعيدة عن الطريق الواحد ، والتفسير الواحد . ويمكننا أن نستخلص من القصة مضموناً معرفياً آخر ، وهو أن الفرق بين الصواب والضلال ، هو الفرق بين الأخذ باحتمال واحد ، والأخذ بالاحتمالات المتعددة .

وكما أن القصة نموذج متميز للقصة السيكولوجية التى تتسع فتضم عناصر اجتماعية ومعرفية وفكرية ، فهى نموذج للحرفية القصصية التى تعتمد على قالب الهرم المقلوب ، والتشويق ، وشد القارئ إلى حد الاندماج فيما يندمج فيه الكاتب ، والتطابق فى الوعى .

ومن البديهي أن تكون اللغة التى يستخدمها فؤاد قنديل معبرة عن توجهاته إيقاعاً ووصفاً وإيحاءً . فالرأوى عندما يقع فريسة الخوف يكتب جملاً قصاراً تعبر عن إيقاع خلجات الخوف المتسارعة ، وإذا نحن رتبنا العبارات ترتيباً رأسياً ، ارتسم أمامنا هذا الشكل :

فجأة تصوره أمامى .

ارتسم فى رأسى

وقلبى

وجبه الشرس

وشاربه الضخم

ونظراته القاتلة

فجأة أحاطتنى من كل جانب

لفتنى نظراته كثعبان

قيلتنى

علقتنى

وشقتنى

تلك إيقاعات شعرية ، لها موسيقاها ، ولا تخفى على الأذن قافية الوحدات الثلاث الأخيرة من هذه « القصيدة » وهى قواف بينية أيضاً ترد فى كلمات

٩- الذاتية : الأنا ، وباء الملكية .

١٠- مشاركة القارئ : عبارات الاستفهام المباشر وغير المباشر .

١١- الأبعاد الاجتماعية .

١٢- الأبعاد السياسية والتاريخية .

١٣- الأبعاد الفكرية والفلسفية .

١٤- التواصل الحضارى (ونرى فى رواية (السف) التى ظهرت فى عام ١٩٨٤ كيف قدم الكاتب لكل فصل بنص مقتبس من تراث أدبى ينتمى لزمن آخر أو لبلد آخر ، أو كليهما معا : شيكسبير ، طافور ، جنترايش ، صلاح عبد الصبور ، أحمد شوقي) .

ورواية (السف) رواية قصيرة ظهرت فى عام ١٩٨٤ ، وهى جديرة بالدراسة المتأنية لأنها تجسم مقومات أدب فؤاد قنديل التى أشرت إليها فى دراسى للنصين السابقين تجسماً واضحاً . فهى مبنية على أساس قالب الهرم المقلوب الذى يتضمن فى أعماقه الإحساس بأن الدنيا مليئة بالتناقضات ، والذى يبين كيف يمكن أن تتحول النقطة الهينة إلى مساحة خطيرة . كذلك تبرز أهمية تحديد علاقة الإنسان بالواقع ، انطلاقاً من وعى الأنا بما حولها ، ومن الصراع بين الضعيف والقوى ، بين الخائف والشبح ، بين الوهم والحقيقة ، الزيف والصدق . ومن قبل أشرت إلى توسيع الدائرة لتضم جوانب ، من عموميات الفكر الإنسانى ، وكلف بالشاعرية ، وإيمان أن العالم على ما فيه من تناقض عالم يحكمه نظام سليم عادل ، تقوم فيه الأحداث مقام مبررات السعى نحو حياة أفضل ، وتحقيق للذات .

تبدأ القصة بنقطة صغيرة مفاجئة ، مثيرة : صوت ارتطام شديد ، تحرك النفس حياله بالخوف الفطرى . ثم تتسع الدائرة ، على نحو ما رأينا فى قصة (الدم) ، فتتملىء بالاحتمالات والتساؤلات ، وتنتقل من المجال الوجدانى إلى المجال الحركى ، جرياً وبحثاً عن السبب ، فلا يكشف البحث إلا عن حطام زجاج . حتى إذا

انتهى هذا المشهد تبعه مشهد مماثل ، يبدأ بصوت ارتطام شبيه ، ومن روائه دوائر متتالية ، تتسع وتتسع ، وتمتلىء بالتساؤلات والاحتمالات : منها ما يتهجج نهج التراث الشعبى ، ومنها ما يتهجج المنهج العلمى ، منها ما يعود بنا إلى قرن مضى ، ومنها ما يصل بنا إلى أعماق الأسطورة . الخوف يجعل الإنسان يرى النيل فى هيئة الثعبان . وهذا هو البيت الذى يطل على النيل ، ويتصل بالسمران ، ويكتشفه مسجد ، وتحوطه حديقة ، هذا البيت الذى اجتمعت فيه شواهد الثقافة كلها ، يوشك أن ينهار وأن تبتلع الأرض ، وأهله فى خوف لا يعرفون إلى التصدى له من سبيل .

هؤلاء الذين أصابهم الخوف وانعدمت حولتهم وأسقط فى أيديهم ، يواجهم أصحاب السلطة والهيمنة والمجرفة . ولأن لراجعون فى مدارج التراث إلى شكوى الفلاح الفصيح فى عصر الفراعنة . ولقد اختلف الناس فى أمر هذه الشكوى فمنهم من أخذ الأمر مأخذ الجد ، ومنهم من سخر منها ونلغى بها . والقصة على لسان المتكلم « أنا » . هذا المتكلم يستنوب نصح الجماعة فيلجأ إلى السلطة ، وكأننا بكافكا زشخصياته الرئيسية تستسلم للمحكمة (القضية) أو للسلطة (القصر) . ولا يخفى عليك الكاتب أن الموظفين فقدوا ثقة الناس ، وآخر ما وصل إليه الخبير أن الماء تسرب تحت البيت إلى أرض لينة ، لن يمر عام حتى يفوس فيها البناء كله ، ويصبح أثراً بعد عين ، وأمر أصحاب الحل والعقد أهل البيت بأن يبرحوه .

ويعود الكاتب إلى قالب الهرم لتتوالى على مدرجاته شرائح تحمل مقومات هذا البناء : بناء يرجع إلى الأجداد ، يتعلق به الفؤاد ، له جذران من الصخر ، وسقف من الحديد وحديقة فيها كل البنور ، وكل الأشجار ، حديقة فردوسية تزهو بخضرتها وريحتها الدائم ، وللبيت درج رخامى تتخلل رخامه عروق صفراء لامعة كجذور الذهب . وقد يتداخل الشعر والنثر فنقراً : « دارى . مقرى . تاريخى .. عنوانى . يعرفنى

الناس بها ، ويعرفونها بي » ، ونسمح لأنفسنا بترتيبها
رأسياً :

دارى

مقرى

تاريخى

عنوانى

يعرفنى الناس بها

ويعرفونها بى

فهى إذن دار من نوع آخر ، يرتفع جوهرها عن
الدور ، ويخلق بنا فى أفاق الرمز . هذا البيت هو تراثه ،
هو ثقافته ، هو وطنه .

فيذا وصلنا إلى الفصل الثالث من الرواية القصيرة
تأكدنا من عجز أصحاب البيت ، وأصحاب الحل والعقد
عن الحفاظ على البيت . فلما أيقن أصحاب البيت من
عجزهم ، اتبعوا أسلوب الضعفاء ، فتركوا البيت يفوض ،
وحاولوا إنقاذ بعض ما فيه . والكاتب يصور التدهور الذى
حل بهم ، فهم يسكنون فى كوخ بعد بيت ،
ويستخدمون لبة جاز بعد نجفة ، ويلخص الوضع فيقول
إنهم أصبحوا يعيشون حياة الحيوان . أما شواهد الحضارة
التي أنقلوها ، فمنها ما يتصل بإختناون الذى سبق
موسى إلى التوحيد ، وثورة المصريين على الفرنسيين طلباً
للحرية والحياة الكريمة ، واشتراك المصريين فى حرب
القرم وكانت مصر قد عظمت قوتها وجاوزت فتوحاتها
كل التوقعات فى القرن التاسع عشر .

وليس أصحاب البيت وحدهم هم الذين نكبوا
بالمعجز ، ولا أصحاب السلطة ، فالمساحة القصصية
تتسع ، والمشهد تتوالى لترى فيها عجز الرأى العام وعجز
الصحافة . إنه عجز عن خوف ، وعن جهل ، وعن لا
مبالاة ، وعن إهدار للقيم الإنسانية .

الزمان (ص ٥٣) يمر ، فيهبط بما قد علا
يوماً ، والمكان يلين من تحت البيت فيتحقق الانحدار
والفرق ، والإنسان يضطر لإزاء هذا الهبوط إلى الانخلاء .

وتتسع صورة المعجز ، وما يرجع إليه من جهل ، وما
يظهر عليه من صور السخرية العقيمة ، فتجرى محاولات
فاشلة لإنقاذ البيت بأعمدة من خارج البناء يدقونها
لتحمل السقف فلاتحقق من النجاح شيئاً ، بل تحل
البيت إلى ما يشبه الخنادق أو القبور . وهؤلاء هم
أهل البيت يدخلونه زاحفين « كأننا نجتاز أبواب القبور ،
أو كأننا نهبط إلى خنادق » . وإذا كانت الصحافة قد
سخرت من هذا البيت الفارق ، فإنها لم تعفه من اتخاذ
موضوعاً لتسليّة القراء .

كانت محاولة إنقاذ البيت بدق عواميد من خارجه
تحمّل سقفه توصف بأنها الحل العلمى للمشكلة . فلما
فشل الحل العلمى ، أيقن أصحاب البيت أن الأمر يرجع
إلى غضب الله ، فأخذوا أنفسهم بالصلاة والتقرب إلى
الله ، والتوسل إليه أن ينجيهم مما حل بهم من بلاء
(ص ٧٢/٧٣) .

وإذا كنت قد تحدثت من قبل عن البعد المعرفى
الذى يحرص فؤاد قنديل على استجلاء غوامضه ، حتى
يتضح البعد السلوكى على المستوى الفردى والمستوى
الجماعى ، ويخرج من هذا كله إلى عرض مشكلات
اجتماعية وفكرية ، فنحن نرى هنا على التتابع ، لا على
التوازي كيف يتجه الرجل إلى السلطة ، ثم إلى ما قيل
إنه العلم ، ثم إلى ما تصور أنه التقرب إلى الله ، ليعود
مرة أخرى إلى التقلب فى خضم الهواجس التى تساوره
فى اللام . وما زالت به المنحة حتى احتوته فى داخلها ،
عندما عجز عن إدراكها ، وتشخيصها ، ومعالجتها ،
وأصبح فى حالة من التخطب أو ما أسماه فى موضع آخر
« الارتمال » . لم تقلح المحاولات اليائسة فى الحفاظ
على البيت ، بل لم تتمكن من هدمه ، وظل البيت بقية
من بناء ، أو حطاماً تعيش فيه العناكب والخفافيش ،
بينما أصحاب البيت العظيم فى كوخهم ينتظرون .
وحاولت الخيرة الأجنبية محاولتها ، فجاء الخبير
الأمريكى ، فإذا هو مصرى هاجر إلى أمريكا ، وقيل عنه
إنه عليم بخبير ، فلم ينجح فيما فشل فيه الآخرون ،

به وعيه ليحرك وعي القارئ على نحو مواز . وحتى لا يغيب عن القارئ ما يتسم به الموضوع من عمومية واتصال بأعمق الحضارة الإنسانية ، يورد الكاتب ستة نصوص رئيسية استخدمها كاللحن الدال على سبيل الاستهلال الموحى (وهذه الوسيلة الفنية معروفة استخدمها جوته في « من حياتي » شعر وحقيقة « وماكس فريش في مسرحية « قصة حياة » ، ويستر هاندكه في رواية « المرأة العسراء » ، والأمثلة كثيرة) . والنصوص المختارة تستحق نظرة تحليلية لاستجلاء مقصد الكاتب في اختيارها . النص الذي استقاءه من شيكسبير يوحي بأن المضمون العميق الحقيقي لا يظهر للعين في الشكل المادى الجسم ، إنما يحتاج استجلاؤه إلى التفكير والتأمل .

والنص الثانى لطاغور فيه تلميح إلى الدار الضامته وإلى البحث عن سر القلب . أما النص الذى استقاءه الكاتب من مسرحية الحلاج لصالح عبد الصبور فيرفع بالقارئ إلى مستوى البحث عن النور ، عن الشمس المحيوسة فى ثنيات الأيام .. التى توصل رحلتها الوحشية . وفى النص سؤال أساسى هو : « كيف أسييت النور بمعنى؟ » (ص ٤١) ، وفى النص المأخوذ عن جوتتر أيش (ص ٥٧) تعبير عن الزمن الذى ينساب ، وسؤال عن موقف الإنسان منه . والنص الخامس (ص ٧٥) مأخوذ أيضا عن طاغور ، وهو يعبر عن حكمة الصبر والصمود حيال الحرية والفيد . فإذا انتقلنا إلى النص الإختائونى (ص ٤٦ م ب) وجدنا أنه أطول نص فى المجموعة ، قصيدة لإختائون يسميها معلقة إختائون وجهها إلى صديقه الفنان بيك ، وهى من روائع الثقافة الإنسانية ، التى كانت محفوظة فى البيت الفارق ، وحرص صاحبه على إنقاذها . إنها تصور رسالة الفنان :

« الفنان وضعته الآلهة فى الطريق الأصيل الصعب

ما أكثر الذين يعرفون الصواب ويتجنّبونه !

الإيمان العميق بأن الحقيقة أفضل وأكثر جمالا

وتجسد الوضع على ما هو عليه . فهذا هو البيت لا يفرق كله ، ويظل ما طفا منه عقبة أمام التفكير فى بناء جديد مكانه .

وينتهى الكتاب نهاية أراها ميتولوجية ، فكأنما استحال ما جرى على البيت أسطورة ، فهذه سطور نخدثنا بأن النهر جرى عليه ما جرى على البيت ، فقد تججرت أمواجه « وما عاد مأوه يصلح للشرب ولا للصيد ولا للإبحار » . ولكن صاحب البيت ظل يقرب الأمر فى فكره ، لا يقبل به ، ولا يرضى باليأس خاتمة لتاريخ طويل .

موضوع هذه الرواية القصيرة موضوع مبتكر ، أو تخوير مبتكر لموضوع غرق السفينة بما يعنيه من ضياع . وهو موضوع شغف به الشعراء والكاتب ، وذهب فى معالجته مذاهب متفرقة ، حتى ظهر فى زماننا فى الآداب الغربية فى صورة الخوف على غرق الحضارة ، وتجسدت الأسطورة على هيئة السفينة « تيتانيك » التى غرقت فى عام ١٩١٢ بمن وما عليها ، وكانت تمثل خلاصة الحضارة فى البناء المتيع الذى يفرق . غرقت السفينة تيتانيك ، وغرقت معها أسطورة الحضارة الحديثة . وهذا هو فؤاد فتدليل يجسد الأسطورة على هيئة البناء المسقوف ، وتاريخ الحضارة يشهد أن تمكن الإنسان من حل مشكلة « السقف » كان بداية عصر جديد من الازدهار ، فإليك السقف فى الهرم ، والسقف الحجري على المعابد ، والسقف على هيئة القباب ، حتى جاءت المواد الحديثة - بعد الخشب - فقدمت حلولاً كثيرة لهذه المشكلة الحضارية ، التى لا تدانيها مشكلة أخرى اللهم إلا السعى إلى البناء الشاهق . وما دامت مصر هى التى حلت مشكلات العمارة . وجعلت من البيت المسقوف ، معبداً كان أو سكناً أو ضريحاً وعداً بالخلود ، فلنا أن نرث الرمز بحضارة مصر ، وما فعلها بها أبناؤها .

والقصة بعد هنا قصة ذاتية أراد بها كاتبها أن يختزل الجسم الكبير إلى أصغر خلية ، فتحدث عن بيته ، ومعاناته الفردية وتأملاته وأفكاره وتطلعاته ، بكل ما تحرك

الموسيقية وربتها وصنفتها ، لوجدنا الكتاب كالموسيقونية المتكاملة التي ترتفع تارة وتنخفض تارة أخرى وتتوزع في كل حركة من حركاتها بين الجمل ، فمنها الجملة الطويلة التي تمتد لتعبر عن الانسياب ، والجملة القصيرة التي تعبر عن الانتفاضة أو التهليل أو الاندفاع ، منها العبارات الصارخة . والعبارات اللينة ، عبارات التأمل ، وعبارات الترجيع . تتفرق ثم تتجمع ، في توزيع معماري من نوع البناء السيمفوني .

وليس من شك في أن قدرة الكاتب على استشفاف التوافق بين النغمة والإحساس والانطباع والفكرة تتيح له هذا البعد السيمفوني . تبدأ الرواية بصوت ارتطام يصوره الكاتب بألفاظ كثيرة السينات والصادات ، تمتزج بالطاعات والحاعات . أما إذا كان المقام مقام تعبير عن التعب والإرهاق فالإياعات تتوالى .

ونلاحظ في البناء الكلي للنص ذلك التكرار لوحات لغوية ، سواء كاملة أو معدلة ومختزلة ، على نحو يذكّرنا بالقرار و « القفلة » في تأدية الموسيقى العربية . وكأنني بأسلوب التساؤلات والاحتمالات ، والشد والجذب ، الذي ينوع به الكاتب الجملة الأولى ، أسمع « الهنك » في الموسيقى العربية أو التنويعات في الموسيقى الغربية . والتنوع في متن الكلمة يتيح للكاتب ، كما رأينا ، قلب المقومات الشكلية والمضمونية على أوجهها المختلفة : التاريخية والاجتماعية والفكرية والنفسية . والبناء الجمالي الذي يقيمه فؤاد قديبل يتوافق مع عالم واقعي لا يشك الكاتب في أنه ، رغم الخطوط والمحن والمنغصات ، ورغم التناقضات ، عالم خير جميل أساساً . صحيح أن الكاتب يسأل : « فمتى يحين يومنا فرى النور كخلق الله ! متى نخرج من هذا القنقم إلى الحياة ! » (ص ٦٨) ولكنه هو القائل أيضاً : « فضلت أنا الصلاة في المسجد لأستمع بقرع الله في بيت الله... وما أروع أن تكون بلا سقف ، ولا يكون ثمة غطاء إلا السماء ، ولا من وجه إلا وجه الله » (ص ٧٤) .

ارسم كما تشاء وكيف تشاء
ارسم الحقيقة بلا تزويق ولا كذب ولا مجاملات
إذا كانت بعض عصابات المتجربين بآمون
حاولت أن تجعلك تجوع
وأن تسخر منك
فإذا صلبوك أو قتلوك... إلخ .

والراوي الذي يسوق إلينا القصة من منظوره ، وانطلاقاً من ذاتية يرسم لنفسه صورة كاملة - وكأنما أراد الكاتب أن يبعد عن السمات الفردية ، وأن يوحي إلينا بأن الرجل هو الفنان في أي مكان في الوطن ، بل في أي مكان في الدنيا - فنان عزله فنه عن الناس الذين لم يفهموه ، بل سخرؤا منه ، ولم يسمعوها منه الحقيقة . إنه صاحب التراث الذي أوشك على الترقق .

وانك لتشهد للكاتب بأنه يمد خيوط روايته هذه بحبكة فائقة بين عالمين ، عالم الواقع وعالم الوهم ، فيعيش مع القارئ القصة المتوهمة كأنما كانت واقعة ، على طريقة فرانتس كافكا ، حيث تكون التفاصيل كلها في إطار الواقع ، وتكون الحدوثة ونواة السياق في أفق قريب أشد القرب من الوهم . هذه التوليفة الصعبة من الحقيقة والوهم ، وما يتسم به أسلوب الكاتب أساساً من الثراء والتنوع والقدرة على نشر مروحة الاحتمالات والفروض والتهيمات ، كل هذا حقيق بأن يملك على القارئ حسه وقلبه وعقله .

ومن التنويعات اللافتة للنظر في هذه الرواية نذكر تلك التي تدور في عالم الأحلام . وإذا كانت القصة كلها حليماً فإن الكاتب يخرج من الحلم الأساسي الذي استحال إلى واقع ، فيلتمس السبيل إلى أحلام فرعية ، تنفصل عن الحلم الأول ثم تألف معه . والكاتب يصف على نحو غنى بالإحاعات ، ويتغنى وهو يكتب نثره بلغة شعرية ، قطعها تقطيعات متوازنة ، فيها حرص على الإيقاع ، والتجنيس والعافية . ولو استخلصنا الوحدات

رواية الأرض البكر

مكارم الفخرى

(مصر)

إلى الأعمال الروائية المبغية من قبل من تاريخ الرواية السوفيتية .

سأوقف - هنا - عند موضوع «الفلاح والأرض» ، وبالتحديد عند رواية «الأرض البكر» لشولوخوف التى أحاول التطرق من خلالها إلى بعض السمات المميزة للفن الروائى فى الفترة السوفيتية ، وحتميات التطور الأدبى لهذا الضرب ، مسترشدة فى ذلك بالمنهج الذى اتبعه الأكاديمى الروسى ليخاتشوف فى دراسته عن «المصور والأساليب فى الأدب الروسى فى القرون (١٠ : ١٨) ، وهو المنهج الذى أتاح فرصة تعرف السمات العامة المميزة لتطور الأساليب عبر عدة قرون ، وذلك من خلال التضحية بتفاصيل المعلومة ، والتركيز على الأهداف التى تتيح تعرف السمات العامة (٣) .

- ١ -

موضوع «الفلاح والأرض» من الموضوعات القديمة فى الآداب الجديدة أبداً ، وقد شغل هذا

فى الفترة المبكرة بعد ثورة أكتوبر الاشتراكية (١٩١٧) ظهرت آراء تعلن نهاية الرواية بوصفها فناً أدبياً فى الأدب السوفيتى الجديد ، متعلقة فى ذلك بأن «الرواية لون أدبى بورجوازى» . ومن ثم ، فقد قدر عليه الاختفاء مع موت النظام البورجوازى (١) .

ولكن سرعان ما تبوأَت الرواية مكانة بارزة بين الأجناس الأدبية الأخرى ، بعد أن شوهد فى إمكانات الأنسجة الروائية القدرة على تلبية احتياجات الثورة الجديدة فى التعميمات الكبيرة ، فى اللوحات المتسعة للواقع ، فى استيعاب التاريخ ، والحاضر البطولى ، فى إعطاء النبوءات الكبيرة (٢) .

لا تطمح هذه الدراسة إلى إعطاء صورة شاملة متكاملة لتطور الرواية الروسية فى الفترة السوفيتية المنبسطة على رقعة زمنية تربو على السبعين عاماً (١٩١٧ - ١٩٩١) ، فهذا موضوع كبير يحتاج إلى عدة دراسات تبحث فى جوانبه المختلفة - خاصة - بعد إعادة الاعتبار

مع الفوضى والتناقضات والغموض الذى
يكتنف نفسية الفلاح ، والقضاء على
الاستغلال ، والبدء فى إمداد الاقتصاد
الزراعى بالتجهيزات التكنولوجية ، وهذا يعنى
تقريب القرية من المدينة ، ومساعدة المحتاجين
والمعدمين ...» (٦)

وظهرت الأعمال الأدبية التى تصور التغييرات
الجديدة فى القرية رد فعل على متطلبات الواقع التاريخي
الجديد ، وأخذت تبشر بإرساء النظام التعاوني الجديد
«الكولخزة» ، واتحاد الفلاح والعامل ، واتجه إلى موضوع
القرية الجديدة العديد من الكتاب ، منهم شولوخوف ،
وليفانوف ، وليونوف ، وجلاذكوف وغيرهم .

- ٢ -

وربما يكون ميخائيل شولوخوف (١٩٠٥ -
١٩٨٤) أشهر الأدباء الروس ، فى الفترة السوفيتية ، من
الذين اتجهوا إلى تصوير القرية الجديدة ، وذلك لأن
العالم الفنى لشولوخوف هو ، حقيقة ، وقبل كل شيء ،
عالم الفلاحين .

وميخائيل شولوخوف واحد من أهم الأدباء الروس
فى الفترة السوفيتية الماضية ، وقد حصل على جائزة
نوبل للأدب عن روايته المعروفة (الدون الهادىء) . وقد
ارتبطت مؤلفاته بوصف عالم الروس القوزاق (٧) الذين
خرج من بينهم شولوخوف نفسه . وتتيح قراءة أعمال
شولوخوف الاقتراب من حياة الروس القوزاق ، وفى
مؤلفاته:

«نسمع أصواتهم ، أغانيهم ، حديثهم الروحي
الرتيب ، مهاراتهم المعجلى ، نفهم غواظهم ،
وأفكارهم ، وسعادتهم ، وبؤسهم وأحزانهم ،
ونستشعر ثراهم الروحي ، وحبهم للحياة
والكد» (٨) .

الموضوع مكانة خاصة فى الأدب الروسى نظرا لخاصية
التطور التاريخي لروسيا التى كان الفلاح فيها يشكل
السواد الأعظم من شعبها حتى ثورة أكتوبر ١٩١٧ .

الإنسان والأرض ، الفلاح والقرية ، سلطان
الأرض ، حياة الطبيعة والفطرة فى القرية ، القرية والمدينة ،
القرية والحضارة المادية ، إن كل هذه الموضوعات تتقاطع
وتلتقى مع موضوع «الفلاح والأرض» : أحد
الموضوعات الجديدة التى شغلت الأدباء الروس فى
القرنين الماضى والحالى .

انعكس موضوع «الفلاح والأرض» فى إنتاج
العديد من الأدباء الروس الكلاسيين : بوشكين ،
جوجل ، تورجينيف ، تولستوى ، تشيخوف ، بونين
وغيرهم ، وأولى الأدباء الروس حبهم وعنايتهم للفلاح
الروسى وتعاطفوا مع الظروف القاسية التى كان يعيش
فيها هذا الفلاح (حتى عام ١٨٦١ كان يحكم الفلاح
الروسى قانون القنانة) ، وهاتهم مشاهد الفقر والبؤس
التي كان يعيش فيها . أما أديب روسيا الكبير ليف
تولستوى ، فقد كان يرى فى الفلاحين وحدهم الصفاء
والأخلاق الحقيقية والبساطة وحب العمل ..

ثم جاءت ثورة أكتوبر الاشتراكية ، وبهذا :

«رمخ انطباع بأن الحرب العالمية والحرب
الأهلية قد مرت بجانب القرية دون أن يحدث
بها تدمير ، وأن القرية لم تظهر تضامنا مع
طبقة العمال ، ولم تساندها فى النضال
الثورى العام» (٩) .

دخلت القرية الروسية فى الفترة السوفيتية مرحلة
جديدة من تاريخها ، وحل وقت إرساء نظام المزارع
التعاونية فى القرية الروسية «الكولخزة» (١٠) .

شرعت السلطة السوفيتية الجديدة فى إرساء نظام
«الكولخزة» ، فأرسلت الدعاة إلى القرى :

«من عمال المصانع ، وكانت المهمة صعبة ،
فقد كان عليهم جمع شمل القرية والتعامل

ويلعب وصول العامل دافيدوف إلى قرية جريما تشى لوج دورا هاما فى إعطاء دفعة لتطور أهم الأحداث فى الرواية : تجميع قوى الفقراء والفلاحين النشيطين فى القرية ، نزع الملكيات الزراعية ، الاجتماعات العامة ، تعميم أدوات الإنتاج ، النضال ضد طبقة الملاك الزراعيين (الكولاك) ، إيقاف عملية ذبح المواشى التى كان يقوم بها الكولاك .

ويرتكز تطور الأحداث فى رواية (الأرض البكر) على فكرة الصراع الطبقي، فنجد شخصيات الرواية تنقسم إلى فريقين متصارعين : فريق يدافع عن نظام ملكية الأرض القديم فى القرية ويتزعمه فى الرواية المزارع الكبير «أوستروفونوف» وهو من طبقة الكولاك، وضابط الحرس الأبيض «بولوفتسوف» وغيرهم ، وفريق يحارب من أجل إرساء نظام «الكلخزة» الجديد ويمثله فى الرواية «دافيدوف»، و«ناجولنوف» ، و «رزاميوتنوف» ، و فقراء الفلاحين ومتوسطهم .

إن إرساء نظام «الكلخزة» الجديد يتم من خلال صراع مرير يدور حول الأرض والملكية ، حول الأفكار الجديدة والأفكار القديمة . يقول المزارع أوستروفونوف للضابط بولوفتسوف :

«إلى الكولخوز ؟ لم يلحوا علينا كثيرا جدا بعد ، وها غدا سيعقد اجتماع لفقراء الفلاحين . جاءوا ليلفوننا به قبل أن يحل المساء . وظلوا يزعقون على جماعتنا منذ عيد الميلاد: «انضموا» ، أجل انضموا» لكن الناس كانت ترفض تماما ، ولم يسجل أحد اسمه . ومن يقبل أن يصير عدوا لنفسه ؟ ولابد أنهم سيلحون غدا أيضا . يقولون إنه قد قدم مساء اليوم عامل من مركز المنطقة ، وسيسوق الجميع إلى الكولخوز (المرعة التعاونية) . وستكون النهاية لحياتنا ، ها أنت قد كدحت وكدحت حتى استلأت يداك عقدا ،

أما رواية (الأرض البكر) لشولوخوف فهى تعد أهم الروايات السوفيتية عن «الفلاح والأرض» فى إطار التغييرات الجديدة فى القرية الروسية بعد الثورة السوفيتية، وهى تعد كذلك أحد النماذج المعبرة عن سمات رواية «الواقعية الاشتراكية» التى تبوأ مكانة هامة فى الفترة السوفيتية الماضية .

- ٣ -

ظهرت رواية (الأرض البكر) فى جزئين ، صدر الجزء الأول عام ١٩٣٢ فى مجلة (نوفى مير) أو (العالم الجديد) على امتداد لمائة أعداد ، ثم نشرت فصول الجزء الثانى فى جريدة (البراغدا) بدءاً من عام ١٩٥٤ .

عن الهدف من كتابة رواية (الأرض البكر) ، كتب شولوخوف موضحاً : «إعادة تربية الفلاحين فى إطار روح الكلخزة»^(١) .

وتتناول رواية (الأرض البكر) وصف البناء الاشتراكي فى القرية الروسية بعد الثورة فى إطار نظام التجميع الزراعى التعاونى الذى كان يستهدف القضاء على الملكية الزراعية وإرساء نظام المزارع التعاونية (الكلخوزات) التى يتقاسم فيها الفلاحون العمل والإنتاج .

وتبدأ حركة الأحداث فى الرواية مع وصول العامل دافيدوف من ليننجراد إلى قرية «جريما تشى لوج» فى منطقة الدون فى أسمية من أسمية شهر يناير عام ١٩٣٠ .

ومن حديث دافيدوف مع سكرتير لجنة الحزب فى المنطقة نعرف أن عملية بناء «الكلخوزات» الجديدة لا تزال فى البداية وتلقى الصعوبات : «وضعنا الآن معقد بشكل خاص . نسبة المنضمين إلى التعاونيات فى المنطقة لانتجواز (١٤٨) بالمائة»^(٢) .

الجديدة والانضمام إلى السلطة السوفيتية . إن هذه العملية تحدث عبر الدعاية المكثفة ، وتدريبيا يتناقض عدد المعارضين للسلطة السوفيتية .

في أحد الاجتماعات السرية التي يعقدها الضابط بولوفتسوف المناهض للسلطة السوفيتية ، وبينما كان يتناقش مع عشرين شخصا من القوزاق بخصوص إعداد «انتفاضة» لتحرير الدون من السلطة السوفيتية نسجع القوزاقى العجوز يقول للضابط : « قررنا أن نمتنع عن القيام بتمرد ، طريقنا وطريقكم مختلفا تماما » (١٢) .

وتلعب اللقطات الجماعية في رواية (الأرض البكر) دوراً كبيراً في إبراز فكرة ديالكتيك «الوعي والتلقائية» . إن هذه اللقطات كما لو كانت تنظم حبكة الرواية ، فكل لقطة منها تبدو بمثابة بداية لتطور جديد في الحدث . وبالإضافة إلى ذلك فإن :

«ديناميكية اللقطات الجماعية في الجزء الأول من (الأرض البكر) تكشف «تلك الثورة في العقول» التي حدثت في وقت «الكلفزة» ، وتوضح الآلام التي تشكلت فيها الأشكال الجديدة من العمل الجماعي» (١٣) .

وتزخر اللقطات الجماعية بالديالوج متعدد الأصوات الذي لا يهتم الكاتب دائما بتحديد مصدره ، ففي إحدى اللقطات الجماعية ، وبينما كان العامل دافيدوف يجتمع بحشد من الروس القوزاق والنساء والفتيات في إحدى المناسبات للدعاية للأفكار الجديدة ، نسجع الحوار التالي من الحاضرين :

« — هل سيشتاع كل شيء ؟

— والبيوت أيضا ؟

— هل الكلخوز وقتي أم دائم ؟

— ماذا سيكون من أمر الفلاحين الأفراد ؟

— هل سيأخذون الأرض منهم ؟

— والطعام مشاع أيضا ؟

واحدودب ظهرك ، والآن إلق ما عندك في القدر العام : مواشيك ، وجويك ، ودواجتك ، ويتك هو الآخر ؛ وذهب أت إلى ... لا أكثر ولا أصاحبك ، واحكم بنفسك ، يا ألكسندر انيسيموفيتش سأعطى الكولخوز ثورين (تمكنت من بيع الثورين الآخرين إلى مصلحة اللحوم) ومهرة ووليدها ، وكل الأدوات الزراعية ، والحبوب بينما يعطى الآخر سرواله الممتلئ بالقمل . نسضم ما عندى إلى ما عنده ، وبعد ذلك ستقسم الأرباح مناصفة ، أليس في ذلك إهانة لى ؟ » (١٤) .

— ٤ —

ويتخذ الصراع الطبقي الذى يدور فى الرواية أشكالا دراسية ويكتنفه العنف من جانب الفريقين المتصارعين . حول الأفكار القديمة والجديدة .

إن انتصار الأفكار الجديدة لا يتحقق فى الرواية عن طريق العنف فحسب ، بل من خلال العملية المعقدة لديالكتيك «الوعي والتلقائية» التى تعد بمثابة نواة ودعامة فى متن رواية «الواقعية الاشتراكية» .

وتستند فكرة «ديالكتيك الوعي والتلقائية» على إمكان إحراز التقدم التاريخي من خلال بلوغ درجة عالية من الارتقاء بالوعي ، بمعنى أنه إذا أمكن التحكم فى الجانب «التلقائي» فى الإنسان بغية الوصول به إلى أعلى درجة من الوعي ، فيمكن ، حينئذ ، بلوغ التغيرات المطلوبة فى المجتمع ، من خلال توجيه هذا الوعي نحو الأهداف .

إن هذه الفكرة تتحقق فى الرواية من خلال تصوير العملية المعقدة من إعادة تشكيل وعي الفلاحين القوزاق ، التى تصل بهم فى النهاية إلى الاقتناع بالأفكار

وينهض من بين الحشد قوزاقى ليقول :

« .. أعتقد أن ضم الناس إلى الكولخوز يجب أن يتم بهذا الشكل : الناس الجادون فى العمل الذين لديهم ماشية يضمون إلى «كولخوز» واحد ، والفقراء فى «كولخوز» آخر ، والموسرون على حدة ، بالطبع ، أما الكسالى تماما فينفون ليتعلموا أسس العمل » (١٤) .

- ٥ -

فى رواية (الأرض البكر) - خاصة - فى الجزء الأول ، يتسع الفضاء الخارجى ويكتظ بالأحداث ، فتضيق المساحة المخصصة للعالم الداخلى للإنسان .

وقد قدم الناقدان كوجينوف وجانشف ، فى محاولة للتمييز بين الرواية الروسية الكلاسية والرواية السوفيتية التفسير التالى :

«عموما وبشكل عام يمكن القول إن العنصر المحدد بالنسبة للرواية التى شيدتها تولستوى ودستويفسكى هو الاضطلاع «بديالكتيك الروح» إذا فهمنا هذه المقولة بشكل متسع على أنها منهج الأشكال المتعددة للتصوير الفنى للعالم التى تمتلك وحدة محددة . فى غضون ذلك فإن الفكرة الأساسية فى رواية الواقعية الاشتراكية هى «ديالكتيك الحدث» ، «ديالكتيك الماثرة» إذا جاز هذا القول» (١٥) .

إن الجزء الأول من رواية (الأرض البكر) لشولوخوف يقدم نمودجا لرواية «ديالكتيك الحدث» ، وهو أحد الاتجاهات الغالبة للرواية السوفيتية فى الفترة المبكرة بعد الثورة السوفيتية ، ذلك لأن البناء الفنى للجزء الأول يهض على الحدث التاريخى المرتبط بإرساء نظام «الكولخزة» الاشتراكى .

ولهذا السبب نجد أن شولوخوف نادرا ما يهتم ببسط الشخصية أمام القارئ ، فهى لاتفه إلا فى إطار علاقتها بالأحداث :

«إن الشعور بارتباط التاريخ والإنسان ، الحياة الشخصية والحياة التاريخية ، كان على درجة كبيرة مميزة للوعى الاجتماعى فى العشرينيات والثلاثينيات مما كان له تأثير على عملية تشكيل الوعى الفنى فى الرواية السوفيتية» (١٦) .

وفى غضون ذلك نجد أن أهم مقياس لتقييم الشخصية فى الرواية هو قدرتها على الإسهام الفعال فى الأحداث .

- ٦ -

يرسم شولوخوف فى (الأرض البكر) العديد من الشخصيات التى تتكشف أمام القارئ من خلال علاقتها بالفكرة الرئيسية التى تطرحها الرواية : إرساء نظام المزارع التعاونية الاشتراكية «الكولخزة» .

ويبرز شخصية العامل دافيدوف بوصفها إحدى الشخصيات المهمة فى رواية (الأرض البكر) ونموذج البطل الإيجابى : أحد العناصر الأساسية فى رواية «الواقعية الاشتراكية» .

إن دافيدوف مؤمن بقضية تغيير القرية وتحولها إلى نظام «الكولخزة» ، وهو أحد الدعاة النشيطين الذين يتم من خلالهم تمكين النظام الجديد ، ولذا نجد أن مضمون شخصية دافيدوف يتكشف فى الحدث المتوتر ، فى اللحظة الجماهيرية .

ويضفى شولوخوف على بطله مظهر الإنسان الصلب فى الجدل ، الوائق من قضيتته ، الصبور فى المناقشة مع الخصم ، القادر على إقناع الآخرين فى بساطة وتواضع .

أطفالنا ؟ هل بكوا على اليتامى الذين قتلهم ؟ هاهو أبى طرده من المصنع بعد الإضراب ونفوه إلى سيبيريا .. وكنا أربعة أطفال لأبى ، وكنت أنا ، أكسيرهم ، فى التاسعة من عمري آنذاك .. ولم يكن لنا ما نأكله .. فنزلت أبى .. انظر إلى أين ! نزلت أبى إلى الشارع ، كى لانموت من الجوع...»^(١٨).

ويلعب المونولوج الداخلى دورا فى كشف العالم الدفين لدافيدوف الذى يخلع عليه الكاتب مشاعر الحزن والتوق إلى حياة أفضل .

- ٧ -

فى رواية الواقعية الاشتراكية تسقط الحدود بين الأزمنة ويتقاطع الماضى والحاضر والمستقبل . إن شولوخوف يصور فى (الأرض البكر) الحاضر على أنه امتداد طبيعى لأحداث الماضى : الثورة الاشتراكية والحرب الأهلية التى أدت إلى حتمية البدء فى بناء حاضر جديد .

ورغم الصعوبات التى تكتنف الحاضر فى الرواية (بناء الكولخوز) إلا أن الكاتب ، من موقع «الحزبية» والإيمان «بالأفق الاشتراكي» يبشر بالمستقبل : نهاية «الملكية» فى الواقع وفى نفوس البشر ، وحلول «ربيع الكولخوز» .

إن الحلم والإيمان بالمستقبل يتخلل مونولوج الشخصيات فى الرواية ، فحين ينظر دافيدوف إلى الطفل فيدوتكا ابن القوازقى أو شاكوف فإنه لايساوره شك فى المستقبل السعيد الذى ينتظره :

«سنبنى لهم حياة طيبة . حقيقة ! الآن يرتدى فيدوتكا قبعة أبىه القوزاقية الطراز ، وبعد عشرين عاما سيقلب هذه الأرض

فى أحد الاجتماعات الجماهيرية التى كان يقدها دافيدوف لإقناع الفلاحين القوزاق بالنظام الجديد ، كان الحاضرون يصوتون إلى دافيدوف « كما يستمعون إلى أبرع راءه » :

«أنا نفسى أيها الرفاق عامل فى مصنع كراستو بوتيلوف وقد أرسلنى حزنا الشيوعى والطبقة العاملة إليكم لأساعدكم فى تنظيم الكولخوز والقضاء على الكولاك مصاصى دمائنا جميعا . سأتكلم بإيجاز . يجب أن تتحدوا جميعا فى الكولخوز . وتجعلوا الأرض وكل أدواتكم ومواشيكم ملكا إجماعيا لكم ، ولماذا الانضمام إلى الكولخوز ؟ لأن الاستمرار على العيش بالطريقة التى تعيشون فيها مستحيل ! ومصاعب الحبوب عندنا ترجع إلى أن الكولاك يخزنونها فى الأرض حتى تتعفن ، ويقتضى انتزاع الحبوب منهم عنة ! بينما أنتم يساعدكم أن تقدموا الحبوب للدولة ، لولا أنها قليلة عندهم . حبوب متوسطى الفلاحين وفقراءهم غير قادرة على أن تطعم الاتحاد السوفيتى . يجب أن يزرع المزيد منها . وكيف تستطيع أنت ، أيها الفلاح أن تزرع أكثر بمحراثك الخشبي أو ذى السكن الواحدة ؟ الجرار وحده يمكن أن يسفك . تلك هى الحقيقة ! أنا لا أعرف كم يحترث الناس من الأرض عندهم فى الدون بمحراث واحد خلال الخريف»^(١٧) .

ويحظى دافيدوف من بين شخصيات الرواية بعناية شولوخوف الذى يحاول الغوص فى غامله الدفين وماضيه : طفولته البائسة التى مهدت لتقبل الأفكار الجديدة ، والانخراط فى الصراع الطبقي الذى تعرفه من حديثه مع أندريه رازمبوتوف :

« تشفق عليهم .. ترى لهم .. وهل أشفقوا هم علينا ؟ هل بكى الأعداء على دموع

بواكير هذه الكتابات في فترة الخمسينيات بعد موت ستالين (١٩٥٣)، ففي هذه الفترة بدأ الأدب يقترب أكثر من الواقع ومشاكله الحقيقية، ومن الإنسان وعالمه الداخلي، وبدأ ترمز الأدب على الأطر المحددة لفن الواقعية الاشتراكية (الموقع الطبقي، الأفق الاشتراكي الشورى، المثال الإيجابي) : بدأ يتضح في الأدب الخط الناقد الذى ارتبط بتقييم الحقبة الستالينية. فى الاتحاد السوفييتى وتجربة «الكلخزة» التى وجدت انعكاسا لها فى «نثر القرية» .

ساهم «نثر القرية» فى بلورة الاتجاه الجديد فى الأدب الذى أظهر «انطلاقا خاصا نحو التبصر والبساطة والديموقراطية والخبرة» (٢٢)، كما أذن ببداية مرحلة جديدة فى تطور الفكر الروائى فى:

«النثر الملحمى الذى كان يتجه بعيدا خارج كلمة المؤلف الراسخة، نحو مرحلة جديدة فى تطور الفكر الروائى، حيث الوضع الجديد لكلمة البطل وخطاب المؤلف» (٢٣).

وقد اتسم النثر الجديد بالخط الاجتماعى التحليلى للواقع، فظهرت فى مؤلفات «نثر القرية» الصورة التى آلت إليها القرية الروسية بعد إرساء نظام «الكلخزة» الاشتراكي، والحال التى آل إليها الفلاح .

ماذا حدث مع الفلاح والقرية الروسية بعد «الكلخزة» ؟ لقد أدى الاتجاه إلى التصنيع، وانتزاع الأرض من الفلاح إلى انصراف جزء من سكان القرية إلى المدينة وإسلاخهم عن طبقتهم وعشيرتهم والانخراط فى طبقة العمال الصناعيين:

«الفلاحون قبل الثورة السوفيتية كانوا يشكلون حوالى (٨٥ ٪) من سكان روسيا، ثم أخذ يتزايد تمسك سكان المدينة على حساب سكان القرية والهجرة منها، حتى إن الإحصاءات تقول إنه فى عام ١٩٦٦ صار

بمحراث كهربائى . لأظنه سيضطر إلى ما اضطرت أنا إلى القيام به، بعد وفاة أمى : أغسل ثياب إختوى، وأرفع، وأحضر الطعام، وأجربى إلى المصنع ... أمثال فيلدوتكا سيكونون سعداء، حقيقة» (٢٤).

ويساعد المنظر الطبيعي على إشاعة جو ترقب المستقبل، فالمنظر الطبيعي فى رواية شولوخوف يقوم بوظيفة جمالية وبنائية هامة، ذلك لأن :

«ترقب الربيع فى الطبيعة الذى يتخلل التراجعات فى الرواية كما لو كان ينبىء بربيع العلاقات الإنسانية الجديدة، كأنه أول جدول يخترق لنفسه طريقا بين الثلج الذائب المستقر . إن وصف الطبيعة فى (الأرض البكر) يجذب القارئ بشدة نحو الربيع المنتظر من مدة طويلة ...» (٢٥).

وأحد هذه المناظر نقابله فى افتتاحية الرواية، حيث تتأهب الطبيعة لاستقبال الربيع:

«نفوح رائحة عذبة من بساتين الكرز فى نهاية شهر يناير، وقد نفحتها أنفاس النداء الأولى. وفى الظهيرة، فى الأماكن المحجوبة من الريح (إذا كانت الشمس تدفئ) تمتزج الرائحة الشجية المنبعثة بخفوت من قشرة الكرز، بالرطوبة العذبة للثلج الذائب، وبأنفاس الجبارة العتيقة للأرض من تحت الثلج، من تحت ...» (٢٦).

- ٨ -

هل أتى الربيع إلى القرية الروسية بعد إرساء «الكلخزة» ؟ من عباءة رواية (الأرض البكر) وفى جنال معها انعكست فى كتابات «الموجة الجديدة» صورة جديدة للقرية الروسية مابعد «الكلخزة». وقد ظهرت

«بيوت بعضها مؤلف من طابق واحد ، وبعضها من طابقين ، ولكنها جميعا بأقنية مسقوفة ضخمة وأسقف بعليات . حقول البطاطس قرب البيوت جرداء ، وقد تمددت سيقانها البيضاء على الأرض كأنها السياط . وبدت أحيانا كثيرة بعض الأكواخ غير المأهولة ، مسخرة نوافذها دون زجاج ، والريح تصفر فيها كأنها سيدة هذه المنازل . كما لو في المقبرة . والألواح الخشبية لواجهات العديد من البيوت الهرمة كانت مشغلة للحطب ، وفي بعض الأطراف بدت بوضوح حواف القطع الجديدة . واضح أن ذلك قد أصبح عادة ، يقطع أحدهم .. ويتابع الآخرون . وعلى مدى كيلو متر كامل لم تكن هناك أية عمارة جلدية مبنية في الأعوام الأخيرة» (٢٦).

إن عملية انتزاع الملكية من المزارعين وضمهم إلى «الكولخوزات» لم تجلب سوى الضياع النفسي والمادي للإنسان والقرية ، هكذا حال شتيان في الرواية :

«عام ١٩٣٠ كان يمتلك بقسرتين ، وحصانين ، ومهرا وزهاء عشر غنمات ، وبحق اعتبر واحدا من أغنى الملاك في القرية . وبعد عام عزم على الانتساب إلى كولخوز «الطريق الجديد» كان آخر فلاح في بيكاشينو تقريبا ينضم إلى الكولخوز ، وأصبحت حياة شتيان بعد ذلك عملة لامعنى لها . راح يطوف كالمرضى لمدة سنتين . يطر في الصباح إلى ساحة الدار ، ويرقق الإسطبل فلا يرى غير الفراغ ، حفنة جافة من روث البهائم ، وزغب وبر الحصان في شقوق الملقف . هلا ما تبقى مما كان...» (٢٧).

عبد المواطنين في المدينة (١٢٣٧) مليون نسمة ، أما في القرية في تلك الفترة فقد كان يعيش ويعمل (١٠٨٥) مليون نسمة» (٢٤).

لقد أدت هجرة الفلاح من القرية الروسية إلى التيل من «حضارة الفلاحين» ، ذلك لأنه ..

«بالنسبة للفلاحين لم يكن الحديث يجري فقط عن اختيار مهنة مربحة أكثر ، إن الانصراف من القرية كان يعنى بالنسبة لهم الانفصال عن كل شيء كان يضفى على حياتهم الجمال والمفرى ، كما كان يعنى الابتعاد عن نظام القيم الأخلاقية والعيش في عالم يفتقد إلى المفرى الداخلي والتبرير الأخلاقي» (٢٥).

وقد انعكس في «نثر القرية» الجديد مؤثرات زوال القرية القديمة وإنهيار نمط الحياة الريفية التقليدية ، وتجسدت صورة الفلاح الذي انسلف عن عيشته وبات في مفترق الطرق ، وذلك كما في أعمال الأدباء إيراموف ، وتينديراكوف ، وانتونوف ، وشوكشين ، وراسبوتين وغيرهم .

- ٩ -

والقرية الروسية بعد إرساء «الكلخزة» : فقيرة ، جرداء ، هجرها أهلها ، تملأ بالمعاناة .. هكذا تبدو صورة القرية الروسية في إنتاج الأديب فيودر إيراموف (١٩٣٠ — ١٩٨٣) الذي يعد من أبرز ممثلي «نثر القرية» الجديد والمُلقب بـ «تولستوى المعاصر» .

في رواية «الإخوة والأخوات» (١٩٥٨) يصف إيراموف من خلال الموقع المونولوجي للكاتب وغيره أحد أبطال الحالة التي آلت إليها القرية بعد «الكلخزة» في منطقة «بيكاشينو» :

حال الفلاحين إلى حد الجوع «خروجاً على الحقيقة ،
وعلى الضمير» (٢٨) .

إن إعادة تقسيم (الأرض البكر) يأتي في إطار
مراجعة شاملة لوضع الفن الروائي في الفترة السوفيتية ،
ويؤكد الحديث عن «أزمة» الرواية السوفيتية والفكر
الروائي في هذه الفترة ، وهي «الأزمة» التي اقتربت في
بعض الكتابات «بأزمة الشخصية» في الواقع السوفيتي ،
وترجع الفن الروائي الحقيقي أمام المحاولات المتعجلة
«لجمع العالم» في عصر «الاشتراكية الناصجة» (٢٩) .

ومن جديد يطرح موضوع «الفلاح والأرض»
نفسه في الواقع الاجتماعي والثقافي في روسيا ..

ومن جديد تتجه الأنظار إلى (الفلاح والأرض)
ولكن من منظور جديد .

وتبدل المصور ، فتبدل معها التصورات
والثقييمات. رواية (الأرض البكر) التي كانت مقررة
على طلبة المدارس ونال عنها شلوخوف أرفع الأوسمة
الأدبية ، وأخرجت فيلماً سينمائياً : «هذه الرواية تعاني
الآن من الهجوم والنقد بعد إثارة سياسة «الكولخزة» .
ويتركز الهجوم - خاصة - على الجزء الثاني من الرواية
الذي صدر في الخمسينيات ، ففي هذا الجزء يستمر
العامل دافيدوف مسترسلاً في الحلم بالكولخوز المذهر
في وقت كانت تتعثر فيه تجربة «الكولخزة» بعد المعاناة
والمجاعات الجماعية في القرية الروسية في فترة ١٩٣٢ -
١٩٣٣ .

لقد شاهد النقد في تجنب شلوخوف لوصف
الواقع الحقيقي للقرية في بداية الخمسينيات في منطقة
الدون حيث تجرى أحداث الرواية ، وفي وقت وصل فيه

المراجع والمواش :

- (١) م . كرويتشوف ، طرق تطور الرواية السوفية ، موسكو ، ١٩٧١ ، ص ٣ .
- (٢) المرجع السابق ، ص ٤ .
- (٣) انظر : د . ليختنوف ، تطور الأدب الروسي في القرون (١٠ - ١٨) المصور والأساليب ، ليننجراد ، دار العلم ، ١٩٧٣ ، ص ٦ .
- (٤) ف . بير يوكوف ، الفصول الفنية لـ «أخيل» شلوخوف ، موسكو ، ١٩٨٠ ، ص ٢٥ .
- (٥) سوف أستعمل تسمية الكولخزة بمعنى إرباء نظام المزارع التعاونية الجماعية .
- (٦) بير يوكوف ، (مرجع سابق) ، ص ١٦٤ .
- (٧) الفراق هم الفلاحون الروس الأتقان الهاربون من الاضطهاد إلى أطراف روسيا ما بين القرنين الخامس عشر والسابع عشر (١٥ - ١٧) المعروفون بحبهم
للحرية ، وقد استوطن بعضهم منطقة الدون الحالية .
- (٨) عن تاريخ الأدب الروسي السوفيتي ، في أربعة أجزاء ، ح ٤ ، موسكو ، دار نشر العلم ، ١٩٧١ ، ص ١٧٧ .
- (٩) عن كونستانتين برهما ، الدون الهادئة يحارب روسوف ، ١٩٨٣ ، ص ٣٧ .
- (١٠) أخيل القاري إلى ترجمة عربية لرواية الأرض البكر ترجمها غالب طعمة فرمان وصدرت من دار نشر «رادوغا» فرع طشقند في الاتحاد السوفيتي عام
١٩٨٦ ، العنوان في الترجمة «أرضنا البكر» وربما يكون العنوان الأصوب «الأرض البكر المستهدفة» ولكن من باب الاختصار أودت في النص عنوان
«الأرض البكر» ، وسوف أتيسر عن الترجمة بعد مراجعتها على أصل الرواية بالروسية ، الصابر في موسكو عام ١٩٧١ ، عن دار نشر: العامل المرسكوف .
- (١١) انظر الترجمة العربية ص ١٨ ، الأصل ص ٣٦ .
- (١٢) المرجع السابق ، الترجمة ص ٣٤ ، الأصل ص ٤٧ .

- (١٣) ل. ياكيمينكو ، إنتاج دولوموف ، موسكو ، ١٩٧٠ ، ص ٤٩٩ .
- (١٤) الأرض البكر بالعربية ص ٩١ ، بالروسية ص ٨٨ .
- (١٥) عن نظرية الأدب ، موسكو ، طر نشر «المعلم» ، ١٩٦٤ ، ص ١٦٨ .
- (١٦) ي. سكوزو سيبولغا ، النشر الروسي السوفيتي في المصنفات والثلاثيات ومصائر الرواية ، موسكو ، ١٩٨٥ ، ص ١٣ .
- (١٧) الأرض البكر بالعربية ص ٤١ ، بالروسية ص ٥١ .
- (١٨) نفسه ص ٨٧ ، ص ٨٥ .
- (١٩) نفسه ص ٣١٣ - ٣١٤ ، ص ٢٤٨ .
- (٢٠) ل. ياكيمينكو ، (مصدر سابق) ، ص ٥١٠ .
- (٢١) الأرض البكر بالعربية ص ١٣ ، بالروسية ص ٣٣ .
- (٢٢) م. بانينين ، جماليات الإنتاج الأدبي ، موسكو ، ١٩٧٩ ، ص ٣٣٦ .
- (٢٣) ي. دوبرينكو ، أزمة الرواية ، مجلة «فوريوس ليتيراتوري» (قضايا الأدب) ، موسكو ، عدد ٦ ، ١٩٨٩ ، ص ١٤ .
- (٢٤) عن ف. سورجانون طابع الوقت (النثر السوفيتي ، التجربة ، القضايا ، المهام) ، مجلة فوريوس ليتيراتوري ، موسكو ، عدد ١٠ ، ١٩٨٥ ، ص ١٠ .
- (٢٥) إ. شاتار بايغيتش ، طريقنا إلى منحنى واحد في كتاب الموقع ، موسكو ، ١٩٩٠ ، ص ٦٧ .
- (٢٦) أحيل القارئ إلى الترجمة العربية لرواية ف. إيراموف الإخوة والأخوات ، الصادرة عن دار نشر رادوغا ، موسكو ، ترجمة ألبين أبو الشاعر ، ومسعدى اللامع ، ص ٦٤ .
- (٢٧) للمرجع السابق ، ص ٣١ - ٣٠ .
- (٢٨) عن ف. لوتفينوف فوريوس الأرض البكر ، مجلة فوريوس ليتيراتوري ، عدد ٩ - ١٠ ، ١٩٩١ ، ص ٣١ .
- (٢٩) انظر على سبيل المثال ي. دوبرينكو ، أزمة الرواية مجلة فوريوس ليتيراتوري ، عدد ٦ ، ١٩٨٩ ، ص ٣ - ٣٥ .

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب .

دراسة الروائية

• انكذب الرومانتيكي والحقيقة الروائية .

• قراءة النصوص القصصية .

• الفضاء - الزمن .

• المروى عليه .

• وضعية السارد .

• إشكالية الزمن في النص السردي .

• السارد في رواية الوجوه البيضاء .

• الموت والحلم في عظم بقاء دالغر .

• تفاعل الثقافات .

• يوسف شايينا في القاهرة .

• من البلدة الأولى إلى البلدة الأخرى .

• الزمن الآخر بين التاريخ واللغة .

دراسات

أستاذ
تقديم

رؤى نقدية

محمود
ونصوري

مكتبات

• مجلد

العدد الثاني عشر

العدد الثاني

• ديسمبر

١٩٩٣

فصول

مجلة النقد الأدبي

المجلد

الثاني عشر

العدد الثاني

صيف

١٩٩٣

دراسة الرواية



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة: سمير سرهان

رئيس التحرير: جابر عصفور

نائب رئيس التحرير: هدى وصفي

الإخراج الفني: سعيد السيري

التحرير: حازم شماته

حسين حمودة

وليد منير

سكرتارية: أمال صلاح

ناظمة تنديل

علي عفيفي

فصول
مجلة للنقد الأدبي



● الأسماء في البلاد العربية :

الكويت دينار ربيع - السعودية ٢٠ ريال - سوريا ١٠٠ ليرة - المغرب ٦٠ درهم - سلطنة عمان ٢٠٠ بيزة - العراق دينار ونصف - لبنان ٢٠٠٠ ليرة - البحرين ٢٠٠٠ فلس - الجمهورية اليمنية ٧٥ ريال - الأردن ١٥٠٠ فلس - قطر ٢٠ ريال - غزة ٢٠٠ سنت - تونس ٤٠٠٠ مليم - الإمارات ٢٠ درهم - السودان ٥٠ جنيه - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا دينار ربيع .

● الاشتراكات من الناضل

من سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٥٠ قرشاً ، ترسل الاشتراكات بعملة مملكة عربية حكومية .

● الاشتراكات من الخارج :

من سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يبادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٦ دولاراً) .

● ترسل الاشتراكات علي العنوان التالي :

مجلة : فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورتيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع .
تليفون المجلة : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥٤٣٦ - فاكس : ٧٥٤٢١٣

● الإعلانات : يخضع عليها مع إنبارة المجلة أو مندوبيها للمعلنين .

١٥٠ قرشاً

دراسة الرواية

• فى هذا العدد :

٥	رئيس التحرير	• مفتتح
٧	رئيسه جيرار	— الكذب الرومانتيكى والحقيقة الروائية
		(الرغبة المثالثة)
٣٤	لوسيان جولدمان	— مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية.
٤٧	كارلهاينز ستيرل	— قراءة النصوص القصصية.
٦١	كانديدو بيريث جاليجو	— الفضاء — الزمن .. اقتراب سوسولوجى.
٧٥	جيرالد برنس	— مقدمة لدراسة المروى عليه.
٩١	نيودور أدورنو	— وضعية السارد فى الرواية المعاصرة.
٩٦	ليندا هتشيون	— رواية الرواية التاريخية — تسلية الماضى
١١٣	جيمس هيجنز	— الاتجاهات الجديدة فى رواية أمريكا اللاتينية

العدد
الثانى عشر
العدد الثمانى
سبتمبر ١٩٩٣

• افاق نقدية

١٢٩	عبد العالى بوطيب	— إشكالية الزمن فى النص السردى
١٤٦	عبد الفتاح الحجمرى	— السارد فى رواية (الوجوه البيضاء)
١٨٠	شاكر عبد الحميد	— الموت والحلم فى عالم بهاء طاهر
٢٠٤	حسام أبو العلا	— سمير أمين وبهى الطاهر:
		حكايات عن صراع الشرق والغرب

دراسة الرواية

• رؤى نقدية

— تفاعل الثقافات

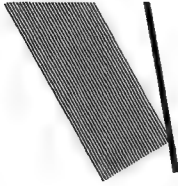
٢١٧ ترفيثان تودوروف

• حوار ونصوص

- يوزيف شائنا فنان المسرح البولندى
- حوار مع الفنان البولندى يوزيف شائنا
- يوزيف شائنا يتحدث عن المسرح
- ٢٣٣ هناء عبد الفتاح
- ٢٣٦ هدى وصفى
- ٢٤٤ يوزيف شائنا

• متابعات

- من البلدة الأولى إلى البلدة الأخرى
- حوارات ليلية .. حول رواية هانس المغيب
- (الزمن الآخر) بين التاريخ واللغة
- مرادة المستحيل وقصد القيمة
- قراءة في نص بدر الدين
- جماليات التشكيل الزماني والمكاني
- لرواية (الحواف)
- استراتيجيات السخرية في رواية (إميلشيل)
- الاختراب في رواية محمود حنفى
- السيرة .. جدل الآخر وغلبة التراث
- ٢٥٩ أحمد درويش
- ٢٦٩ يوسف زيدان
- ٢٨٢ عبد العزيز موافى
- ٢٩٤ السيد فاروق رزق
- ٣٠٢ إبراهيم نمر موسى
- ٣١٧ عبد النبى ذاكر
- ٣٢٥ محمد زكريا عنانى
- ٣٣٧ محمد قطب



مفتح

يفرض علينا عالم الرواية نفسه مرة أخرى . خصصنا له العديدين السابقين (فى جزئين) ، وما هو بصر على أن يشغلنا هذا العدد . ويبدو أننا يمكن أن نخصص المجلة بأسرها لدراسات الرواية ، لو استجبنا إلى غواية هذا العالم الفاتن فى تنوعه ، الأسر فى قدرته على التقاط النغمة الماثرة لعصرنا . وكل ما حولنا يؤكد هذه الغواية : التصاعد الكمى والكيفى فى عدد الروايات ، الإقبال على قراءتها والتأثر بها ، اجتذابها للجهد النقدي المعاصر ، حماسة النقاد فى الكتابة عنها ، استقبال قراء المجلة للعديدين الخاصين بزمَن الرواية . وكان علينا أن نستسلم فى هذا العدد ، ونخصصه لدراسات الرواية التى يهتم القارئ الاطلاع عليها .

ولقد راعيننا فى اختيار هذه الدراسات جانب الترجمة ، تقديرًا للدور الذى تقوم به فى إثراء الوعي النقدي ، وإتاحة للأصوات الأخرى فى نقد الرواية . والبداية تقليدية بمعنى من المعانى ، فالدراسة الاستهلاكية ، فى هذا العدد ، ليست من الدراسات المعاصرة تمامًا ، إنها قديمة نسبياً ، لكنها تنطوى على قيمة تحليلية تجعل منها مفتتحة لما غدا متممًا لآثارها . وبعد الدراسة الاستهلاكية تأتى دراسة لوسيان جولدمان . وقد أصبح صوته من الأصوات المألوفة ، بل أصبح عدد لاقت من الدارسين ينظرون إلى نظريته فى الرواية بوصفها نظرية تقليدية . تصوروها لوسيان جولدمان دخل دائرة التقليدية فى سنوات معدودة . حينما صدر العدد الأول من « فصول » كان صوت لوسيان جولدمان جديداً تماماً ، وكانت الحماسة له غامرة . اختلفت الصورة بعد إحدى عشرة سنة من صدور العدد الأول للمجلة . والدلالة على ذلك لافتة . إنها تؤكد تدفق الإنتاج النقدي فى العالم الذى نعيشه ، وتسارع إيقاع الدرس الأدبى الذى لا يرحم من لا يتابعه بالاندفاع التى تميز تسارع هذا الإيقاع . ومن لوسيان جولدمان إلى نظرية القراءة والاستقبال ، ودراسة الزمن ، والمرور عليه ، ووضع السارد . وتقرب الدراسات المترجمة فى العدد تدريجياً من ما بعد الحداثة ، تعبر الحداثة التى قاربها أدورنو لتدخل عالم الحداثة فى رواية أمريكا اللاتينية وقبلها عالم ما بعد الحداثة .

هذا الجانب المترجم يتوازن مع المتابعات التى هى دراسات عربية لإبداعنا . بدأنا بالترجمة ، فى هذا العدد ، واختتمنا بالدراسات العربية . كأننا كنا نريد أن نصوغ نسقاً دائرياً يفضى أوله إلى آخره ، وآخره إلى

أوله في الوقت نفسه . وإذا تابعت حركة هذا النسق ورددنا عجز مقالات العدد على صدرها ، كما يقول البلاغيون القدماء ، اكتشفنا البعد الإنساني لمشكلات الرواية . ما يتحدث عنه دارسو الرواية الأجنبية لا يختلف عن الذى يؤرق دارسى الرواية العربية . هناك الاختلافات الكمية ، الخصوصية ، الصيغ المختلفة ، ولكن تحت ذلك كله يكمن ما يرد التكرار إلى وحدة ، والتباين إلى تشابه ، على مستوى الأسئلة الجذرية منهجاً ورؤية في آن .

ولكى لا يغدو العدد تأكيداً لوحدة قاسية ، صارمة ، تأتى الأبواب المتوسطة بمزيد من التنوع .
« رؤية نقدية » باب جديد نستهل به أفق هذا التنوع .

وينقلنا باب « حوار ونصوص » إلى تعريف متميز بالمبدع المسرحي يوسف شابنا الذى كان له إسهامه في مسرح « الهناجر » بالقاهرة ، وكان الحوار معه مثمراً واللقاء به خصباً في « الورشة » التى قادها في هذا المسرح .

هذا التنوع المضاف قصدنا به أن نواجه غواية الرواية ، فى ابتلاع صفحات العدد كله ، وصفحات المجلة بأسرها .

ولكن هل نستطيع أن نقاوم هذه الغواية نهائياً ؟ سنترك الرواية إلى غيرها من الأنواع الأدبية فى العدد القادم . ولكننا سنسمح لمتابعها بالحضور ، فهى فن لا يمكن غيابه .

لكن لا بد أن نسجل توضيحاً ضرورياً فى النهاية ، وهو أن إلحاحنا على أننا نعيش فى زمن الرواية لا يعنى التقليل من فن الشعر ، أو من أى فن آخر ، ولا يعنى أن الرواية قد صارت هى « الفن » الذى يحتل الدرجة العليا فى سلم القيمة . لم نقصد إلى هذا . ولا نهدف إليه أو نعنيه . كل ما نقصد إليه هو تسجيل الدور الحيوى الذى تلعبه الرواية على مستوى الإبداع والتثوق ، وما نعنيه هو أن نلفت الانتباه إلى هذا الدور ، وما نهدف إليه هو دراسته والكشف عنه .

ولعلنا نكون قد نجحنا فى بعض ما أردنا ، فهناك أصداء متعددة لما أبرزه العدد الخاص بما أسميناه « زمن الرواية » ، ونرجو أن تتكاثر هذه الأصداء مع هذا العدد الذى خصصناه للمزيد من « دراسة الرواية »

رئيس التحرير

الكذب الرومانتيكى والحقيقة الروائية (الرغبة المثثة) *

رينيه جيرار

أريد أن تعرف ، صانشو ، أن «أماديس» الغال^(١) الشهير ، كان أحد ، الفرسان الجوالين الممتازين ، بل ماذا أقول ، أحد الممتازين ، يجب القول إنه الوحيد والأول والفريد وأستاذ كل الذين ظهروا فى هذا العالم وسيدهم... أقول ، عندما يريد رسام ما أن يصبح مشهورا فى فنه عليه أن يقلد اللوحات الأصلية للأساتذة الممتازين الذين يعرفهم .

وهذه القاعدة نفسها تصدق على معظم المهن والحرف المهمة التى تستخدم فى زخرفة الجمهوريات .

وهذا ما يجب أن يفعله ويفعل من أراد أن يحوز صفتى «حذر» و«صبور» مقلداً «عوليس» الذى رسم لنا هوميروس ، بشخصه وبأعماله ، صورة حية للحذر والصبر ، كما فعل فرجيل مع شخص «إيني» حين أظهر لنا قيمة ولد تقى وحكمة ضابط شجاع ذى كلمة مسموعة . وهو لم يرسمهما ولم يكشفهما كما كانا ، ولكن كما يجب أن يكونا ليتخذنا مثالا للفضيلة فى القرون الآتية ، وبالمثل ، كان «أماديس» شمال الفرسان الشجعان والعشاق ومجملهم وشمسهم ، ويجب أن نقلده نحن الذين نكافح تحت راية الحب والفروسية . هكذا ، إذن ، اعتبر يا صديقى صانشو أن الفارس الجوال الذى سيقبله أحسن تقليد ، سيكون أقرب إلى الكمال فى الفروسية^(٢) .

«الفصل الأول من كتاب (الكذب الرومانتيكى والحقيقة الروائية) لرينيه جيرار René Girard قام بترجمته : إدريس الفاروقى .

هو الذى أوحى إليه بها . والإيحاء هنا شفى ، وليس أدبيا مطلقا . وهذا اختلاف لا أهمية له . فهذه الرغبات الجديدة تكون مثلثا جديدا تمثل قمته كل من الجزيرة الأسطورية ، ودون كيشوت ، وصانشو . ودون كيشوت هو وسيط صانشو ، ومفعول الرغبة المثلثة هو نفسه عند الشخصيتين (فحالما يبدأ الإحساس بتأثير الوسيط يضيع معنى الواقع ويصاب الحكم عليه بالشلل) . وبما أن تأثير الوسيط أكثر عمقا وثباتا في حالة دون كيشوت مما هو عليه في حالة صانشو ، فإن القراء الرومانتيكيين لم يلحظوا أبدا في الرواية سوى التعارض بين دون كيشوت المثالي ، وبين الواقعي صانشو . إن هذا التعارض حقيقى ، ولكنه ثانوى ، ولا ينبغى أن ينسبنا التشابهات القائمة بين هاتين الشخصيتين . إن حب الفروسية يحدد رغبة بحسب الآخر ، تعارض مع الرغبة بحسب الذات التى يتباهى كثيرون منا بامتلاكها . إن دون كيشوت وصانشو يستعيران من الآخر رغباتهما بحركة جوهرية وأصلية لدرجة أنها تختلط ليهما ، تماما ، بإرادة كونهما هما ذاتهما .

سيقال إن أماديس شخصية خرافية ، ما فى ذلك شك ، ولكن مؤلف الخرافة ليس هو دون كيشوت ، فالوسيط خيالى ، والوساطة ليست كذلك . يوجد وراء رغبات البطل إيحاء طرف آخر : المبدع أماديس مؤلف روايات الفروسية . إن أعمال سرفانتيس تأمل طويل فى التأثير السيئ الذى يمكن أن تمارسه على بعضها بعضا العقلانيات الأكثر استقرارا ، ذلك أن دون كيشوت ، إذا غضضنا الطرف عن فروسيته ، يفكر فى كل شئ بتعقل شديد ، وكتابه المفضلون ليسوا حمقى أبدا ، فهم لا يأخذون حكاياتهم مأخذ الجد .

إن الوهم ثمرة زواج غريب بين وعيين صافيين . وقد ضاعف أدب الفروسية الذى ازداد انتشارا منذ اختراع الطباعة ، بكيفية خارقة ، من حظوظ هذه الاتحادات المتشابهة .

لقد تنازل دون كيشوت ، لصالح أماديس ، عن امتياز جوهرى فى الإنسان ، فهو لم يعد يختار الأشياء التى يرغب فيها ، أماديس هو الذى يجب أن يختار له ، فالمرید يتهاافت على الأشياء التى يعينها أو يتظاهر بتعيينها له نموذج كل فروسية ، وسوف نسمى هذا النموذج : وسيط الرغبة . وجود الفروسية هو محاكاة (تقليد) لأماديس بالمعنى الذى يكون فيه المسيحي محاكاة للسيد المسيح . وفى معظم الأعمال التخيلية ترغب الشخصوس ببساطة أكثر من دون كيشوت ، إذ ليس هناك من وسيط ، هناك فقط الذات والموضوع . وإذا لم تكن «طبيعية» الشئ المثير كافية لإبراز الرغبة يتم الالتفاف إلى الذات المثارة ، بادعاء دراسة «نفسيتها» (أو بالتمحك فى «حريتها») . ولكن الرغبة دائما عفوية ، ويمكن تمثيلها دوما بخط مستقيم يربط الذات بالموضوع . إن الخط المستقيم حاضر فى رغبة دون كيشوت ، ولكنه ليس الأساس ، ففوق هذا الخط يوجد الوسيط الذى ينح فى آن نحو الذات ونحو الموضوع . إن الاستعارة الفضائية التى تعبر عن هذه العلاقة الثلاثية هى المثلث طبعاً . إن الموضوع يتغير مع كل مغامرة ، ولكن المثلث باق . والصحن ذو اللحية أو كراكيز السيد بيار يعوضان طواحين الهواء ، أما أماديس فهو بالمقابل حاضر هناك دوماً . إن دون كيشوت فى رواية سرفانتيس هو الضحية المثلى للرغبة المثلثة ، ولكنه أبعد من أن يكون الضحية الوحيدة . والشخصية الملهدة بعده هى التابع أو الخادم صانشو باناشا .

إن بعض رغبات صانشو⁽⁶⁾ Sancho Pancha ليست مقلدة ، مثل تلك التى تثيرها ، مثلا ، رؤية قطعة من الجبن ، أو زق خمر . غير أن لصانشو طموحات أخرى غير الرغبة فى ملء معدته ، فقد كان يحلم منذ أن لازم دون كيشوت «بجزيرة» يكون هو حاكمها ، ويتوق إلى الحصول على لقب دوقه لابنته ، وهذه الرغبات لم تأت تلقائيا للإنسان البسيط الذى هو صانشو ، فدون كيشوت

* صديق دون كيشوت ومريده وتابعه ، فى رواية سرفانتيس .

أمام المرأة ، فهو يقلد الأبحار القدامى المحترمين الذين يخشى ألا يشبههم كثيرا . والتاريخ ليس هنا سوى شكل من الأدب ، فهو يوحى لكل هذه الشخصيات الستديالية بمشاعر ، بل برغبات ، لاحتساها تلقائيا . ففي الوقت الذي بدأ جوليان في خدمة « آل رينال » أخذ يستعير من اعترافات روسو الرغبة في الأكل على مائدة أسياده بدل مائدة الخدم .

ويطلق ستانندال اسم الغرور على كل أشكال « النقل » و « المحاكاة » . فالغرور لا يستطيع أن يستمد رغبته من قرارة ذاته ، إنه يستعيرها من الأغيار ، فالغرور هو إذن أخ لدون كيشوت وإلهما بوفاري . وهكذا نمثر ، لدى ستانندال ، على الرغبة المثلثة في المصفحات الأولى من (الأحمر والأسود) ؛ نتجول في منطقة (فرهار) برقعة عمدة المدينة وزوجته ^(٥) . يمر السيد رينال بجلال ولكن يقلق ، بين جدران مؤسسته فهو يرغب في أن يجعل جوليان سورييل مربى ولديه . ولم تكن هذه الرغبة بطلب من ابنه ولا حبا في المعرفة . إن رغبته ليست تلقائية . وهذا الحوار بين الزوجين يكشف لنا عن قرب ألبتها :

« - ليس للسيد فالينود مرب لأبنائه .

- يستطيع أن ينتزع منا هذا » .

إن فالينود هو أكبر ثرى في المنطقة . وهو كذلك الأكبر تأثيرا بعد السيد رينال نفسه . وعمدة « فرير » يضع دائما صورة منافسه نصب عينيه في أثناء مفاوضاته مع الأب سورييل . فقد قدم له اقتراحات إيجابية ، ولكن الفلاح الماكر اخترع جوابا عيقريا : « سيمكنا الحصول على عروض أفضل في مكان آخر » . وعليه ، فقد اقتنع السيد رينال تماما ، هذه المرة ، بأن السيد فالينود يرغب في استغلال جوليان ، وأعلنت رغبته تتضاعف : إن الثمن المتزايد دوما ، الذي أصبح المشتري مستعدا لأدائه ، يقاس بالرغبة الخيالية التي ينسبها لمنافسه ، فهناك إذن ،

ونعثر على الرغبة تبعا لآخر ، وعلى وظيفة الأدب « المانوية » في روايات فلوير . إن « إيمابوفاري » ترغب عبر البطلات الرومانتيكيات اللاتي تمتلئ بهن مخيلتها . لقد حطمت فيها الكتب الرديئة التي التهمتتها خلال مراقبتها ، كل تلقائية . وعلينا أن نبحث عن تحديد هذه « البوفارية » عند جيل دوجولتي ^(٦) الذي اكتشفها في جميع شخصيات فلوير تقريبا .

« إن الجهل ، واللامسك ، وغياب رد الفعل الفردي ، لهما سمات مشتركة تبدو كأنها تؤهلها (الشخصيات) للتناصير لإيحاءات الوسط الخارجي في غياب إحياء ذاتي صادر عن الداخل » .

وبلاحظ جولتي ، كذلك ، في المقالة الشهيرة نفسها ، أن شخصيات فلوير ، لكي تصل إلى أهدافها المتمثلة في كونها :

« تصور نفسها على ما هي عليه ، فإنها تقترح لنفسها « نموذج » وتقلد الشخصية التي قررت أن تكون في كل ما يمكن تقليده ، الخارج كله والمظهر كله والحركة والأداء واللباس أيضا » .

إن مظاهر التقليد الخارجية أكثر وضوحا . ولكن علينا أن نذكر على الخصوص أن شخصيات سيرفانتيس وفلوير تقلد أو تعتقد أنها تقلد رغبات « النماذج » التي اختارتها لنفسها بحرية .

وهناك رواية ثالث ، ستانندال ، يلج كذلك على دور الإيحاء والمحاكاة في شخصيات أبطاله ، فماتيلد دي لامول تستقي نماذجها من تاريخ أسرتها ، وجوليان سورييل ^(٧) يقلد نابليون . وتأتي ذكرى (القديسة هيلين) ونشرات الجيش الكبير لتعوض روايات القروسية والهوس الرومانسي . وأمير (بارما) يقلد لويس الرابع عشر ، وأسقف « آجد » الشاب يتمرن على تقديم البركة

بالفعل، تقليد لهذه الرغبة الخيالية. بل إنه تقليد جد دقيق طالما أن كل شيء في الرغبة المقلدة، حتى في درجة حميتها، يتوقف على الرغبة المتخذة نموذجاً. وفي نهاية الرواية يحاول جوليان كسب « ما تيلدى لاملول » ويلجأ، بناء على نصائح الغندور « كورازوف » المتحذلق، إلى حيلة أبيه نفسها: يغازل مشيرة « دوفيرفاكي » لإيقاظ رغبة هذه المرأة وعرضها على (ماتيلد) أمام الملال من أجل أن يوحى لها بتقليدها. فقليل من الماء يكفي لتهيئة مضخة، وقليل من الرغبة يكفي لإثارة الرغبة في الذات المغرورة.

ينفذ جوليان سوريل مخططه، ويتم كل شيء وفق توقعاته. فلاهتمام الذي توليه إياه المشيرة يوظف رغبة ماتيلد، ويظهر المثلث من جديد: ماتيلد / السيدة دى فيرفاك جوليان - السيد رينال / فالينود / جوليان . ويعاود المثلث الظهور كلما تحدث ستانداى عن الغرور. وسواء أخلق الأمر بطموح أم بتجارة أم بحب، فإننا لنستغرب كيف أن النقاد الماركسيين الذين يتخذون من البنيات الاقتصادية النموذج المثالي لجميع العلاقات الإنسانية لم يستطيعوا حتى الآن كشف التشابه القائم بين وساطة الأب سوريل الماهرة وبين مناوآت ابنة الغرامية .

لكي يرغب المغرور في شيء يكفي إقناعه بأن هذا الشيء مرغوب فيه من لدن شخص ثالث له اعتبار ما. فالوسيط هنا «منافس» آثاره الغرور أولاً ، أو استدعاه هكذا إلى وجوده بوصفه منافساً قبل المطالبة بهزيمته. وهذه المنافسة بين الوسيط والذات الراغبة تختلف اختلافاً جوهرياً عن رغبة دون كيشوت أو إيمما بوفارى، فأما ديس لا يستطيع أن ينافس دون كيشوت في وصايتة على بيتعات معوزات ، ولا يستطيع أن يخلق .. المعالقة مثله، أما فالينود فهو على العكس من ذلك يستطيع انتزاع مربى الأولاد من السيد رينال، كما تستطيع مشيرة « فيرفاكي » أن تنتزع جوليان من ماتيلدى لاملول. ويرغب الوسيط نفسه - في معظم الرغبات الستاندالية - في

الشيء أو يمكن أن يرغب فيه. بل إن هذه الرغبة ذاتها، الحقيقية أو المفترضة، هي التي تجعل الشيء مرغوباً فيه، رغبة محدودة في نظر الذات. إن الوساطة تولد رغبة ثانية مشابهة تماماً لرغبة الوسيط، وهذا يعنى أننا دوماً أمام رغبتين متنافستين. والوسيط لا يستطيع أبداً أن يقوم بدور النموذج دون أن يلعب كذلك أو يتظاهر بلعب دور العائق مثل الحارس الشرس في حكاية كافكا؛ حيث يرشد النموذج مريده إلى باب الفردوس ويمنعه من دخوله بجملة واحدة، فلا ينبغي أن نعجب إذا لاحظنا أن السيد رينال يلقي على فالينود نظرات جد مختلفة عن تلك التي يرمعها دون كيشوت نحو أماديس .

عند سرفانتيس يتبوأ الوسيط عرشه في سماء منية، وينقل إلى تابعه الوفى قليلاً من صفائه. وعند ستانداى ينزل هذا الوسيط نفسه إلى الأرض. والتمييز بوضوح بين نمطى العلاقة هذين ؛ بين الوسيط والذات، يعنى الاعتراف بالفارق الروحي الشاسع الذى يفصل دون كيشوت عن المغرورين الأكثر خسة بين شخصيات ستانداى .

ولا يمكن أن تستوقفنا صورة المثلث بشكل مستمر إلا إذا أتاحت هذا التمييز ، ومكنتنا من قياس هذا الفارق في شح واحدة. ومن أجل بلوغ هذا الهدف المزدوج يكفي أن تعمل على تغيير المسافة التى تفصل، داخل المثلث، بين الوسيط والذات الراغبة. إن هذه المسافة أكبر طبعاً عند سرفانتيس، فليس هناك أى اتصال ممكن بين دون كيشوت وأماديس الخرافى. ولا تبعد بوفارى كثيراً عن وسيطها الباريسى، فحكايات المسافرين، والصحافة، تصل إلى يوفنسيل تنقل آخر تقليعات العاصمة. وتقترب «إيمما» من الوسيط خلال الحفلة الراقصة التى أقامها آل فويسار، فقد زارت قديس القديسين، وأخذت تتأمل محبوبها وجهاً لوجه، ولكن هذا التقارب سيقى عابراً ، فلن تتمكن إيمما بوفارى أبداً

الحصول عليها من دون كيشوت ذاته بوصفه تابعا وفيما يملك كل شيء باسم سيده. إن وساطة صانשו هي إذن وساطة خارجية فلا يوجد أي تنافس ممكن مع الوسيط ولا شيء يعكر أبدا ذلك الانسجام بين الرقيقين .

يكشف بطل الوساطة الخارجية صراحة عن حقيقة طبيعة رغبته، فهو يحترم علانية «مثاله» ويصرح بأنه مريده. لقد لاحظنا دون كيشوت وهو يفسر لصانشو الدور الممتاز الذي لعبه أماديس في حياته. واعترفت «مدام بوفاري» كما اعترف «ليون» كذلك بحقيقة رغبتهما في مناجاتهما الغنائية .

لقد أصبحت الموازنة بين (دون كيشوت) و (مدام بوفاري) كلاسيكية، ومن السهل دائما ملاحظة إدراك التماثلات بين روايتين من روايات الوساطة الخارجية.

ويدو التقليد عند ستانداي أقل إضحكا بكيفية مباشرة. ولأنه لم يعد يوجد أبدا بين عالم المريد وعالم النموذج ذلك التفاضل الذي يشوه كلا من (دون كيشوت) و (مدام بوفاري)، ومع ذلك، فالتقليد ليس أقل ضيقا (محدودا) أو حرة في الوساطة الداخلية منه في الوساطة الخارجية .

وإذا كانت هذه الحقيقة تبدلنا مثيرا فليس ذلك لأن التقليد يتعلق بنموذج «مقرب» فحسب، بل يتعلق بأن يظل الوساطة الداخلية كذلك - ودون أن يفيد هذه المرة من مشروعه التقليدي - يخفيه بعناية.

إن الجنوح نحو الموضوع هو في العمق جنوح نحو الوسيط. وفي الوساطة الداخلية يكسر هذا الجنوح من لدن الوسيط نفسه، لأن هذا الوسيط يرغب في هذا الشيء أو قد يملكه.

ويرى المريد، المفتون بنموذجه طبعاً، ضرورة في العائق الآلي الذي يواجهه به هنا الأخير دليلاً على إرادة فاسدة تجاهه. وبدل أن يعتبر المريد نفسه تابعا وفيما، فإنه لا يفكر إلا في قصص عرى الوساطة، ومع ذلك تبقى هذه الروابط أقوى من ذي قبل، لأن معاداة الوسيط الظاهرية، عوض أن تضعف من قيمته، لا يمكن إلا أن تدعمها .

من تحقيق رغبة. ما ترغب فيه تجسيدات «مثالها»، فهي لن تستطيع أبدا منافستها، ولن تذهب أبداً إلى باريس .

وبفعل جوليان سوريل «كل ما عجزت إلهما» عن فعله. وليست المسافة بين البطل ووسيطه في بداية (الأحمر والأسود) بأقصر مما هي عليه في (مدام بوفاري). ولكن «جوليان» يخترق هذه المسافة، يغادر إقليمه ويصبح عشيق «ماتيلد» الفخورة، ويحتل بسرعة مكانة مرموقة. وهذا الاقتراب من الوسيط يلاحظ عند أبطال هذا الروائي الآخرين، وهو الذي يميز أساسا عالم ستانداي عن العوالم التي أشرنا إليها سابقا. فالمسافة بين جوليان وماتيلد، بين رينال وفالينود، بين لوسيان وبروان ونبلاء نانسي، بين صانفا ونبلاء النورماندي أقصر من أن تتيح المنافسة بين الرغبات خارج عالم البطل. أما الآن فهو داخل هذا العالم نفسه. إن الأعمال الروائية تتوزع إذن إلى قسمين أساسيين، يمكن أن نعد داخلهما، إلى ما لا نهاية، الفروق الثانوية.

وسوف نتحدث عن وساطة خارجية عندما تكون المسافة كافية للفصل بين مساحي الإمكان اللتين يحتل مركزهما كل من الوسيط والذات. وسوف نتحدث عن وساطة داخلية عندما تتقلص هذه المسافة نفسها، بحيث تؤدي إلى تداخل المسافتين، وتاخلا يزداد، أو يقل، عمقا.

إن الفرق بين الوسيط والذات الرغبة لا يقاس طبعاً بالفضاء الفيزيائي. وعلى الرغم من أن البعد الجغرافي يمكن أن يكون عاملاً من عوامل هذه المسافة إلا أنها أولاً مسافة روحية، فدون كيشوت وصانشو متقاربان دائماً جسدياً، ولكن المسافة الاجتماعية والثقافية التي تفصل بينهما تظل غير قابلة للاختراق؛ فالخادم لا يرغب أبداً في ما يرغب فيه سيده. صانشو يشتهي اللون التي تخلق عنها الرهبان، وكيس الذهب المكتشف في الطريق، وأشياء أخرى تخلق عنها دون كيشوت لصالحه، دون أسف. أما الجزيرة الخرافية فصانشو يرغب في

حققت عاجزاً، وهكذا يؤدى إلى إثارة ذلك النوع من التسميم الذاتى السيكولوجى الذى حلله (صوره) جيداً ماكس شيلر. وفيما يرى ماكس شيلر، فإن الحقد يستطيع أن يفرض وجهة نظره حتى على أولئك الذين لا يسيطر عليهم.

فالإحساس هو الذى يمتنع ويمنع شيلر نفسه، أحياناً، من رؤية (إدراك) الدور الذى يلعبه التقليد فى تكوين الرغبة.

فنحن لاشك، مثلاً، فى أن الغيرة والحسد وكذلك الحقد ليست أبداً سوى أسماء تقليدية أطلقت على الوساطة الداخلية، وهى أسماء تخفى عنا فى أغلب الأحيان طبيعتها الحقيقية.

تفترض الغيرة والحسد حضوراً مثلثاً: حضور الموضوع، وحضور الذات، وحضور من نغار منه، أو من نخسده. فهذان «الغيبان» (هاتان التقيصتان) هما إذن مثلثان. ولكننا لاتخذ أبداً نموذجاً من ذلك الذى نغار منه؛ لأننا نحمل دائماً عن الغيرة وجهة نظر الغيور نفسه: وكما هو الشأن بالنسبة لضحايا الوساطة الداخلية فالغيور يقنع نفسه بسهولة أن رغبته تلقائية، بمعنى أنها تتجذر فى الموضوع وفى هذا الموضوع وحده، ومن ثم فالغيور يؤكد دوماً أن رغبته سبقت تدخل الوسيط، ولذلك فهو يقدم لنا الوسيط باعتباره دخيلاً ومقلقاً؛ شخصاً ثالثاً غير مرغوب فيه، يأبى ليقطع هذا اللقاء، هذه المواجهة اللذينة.

إن الغيرة تعود إذن إلى الغضب الذى نعانى منه جميعاً عندما تواجه إحدى رغباتنا فجأة بمعارضة. والغيرة الحقيقية أكثر خصوبة وأكثر تعقيداً، بكيفية غير محدودة، من هذا. فهى تتضمن دائماً عنصر افتتان لزاء المتنافس الوقع، لذلك فهناك دائماً الأشخاص أنفسهم الذين يعانون من الغيرة. فهل يجب علينا أن نعتقد أنهم كلهم ضحايا مصادفة شقية؟ وهل القدر هو

فالات تقنع بأن النموذج (المثال) يعد نفسه أعلى من أن يقبلها مريداً، لذلك فهى تشعر نحو النموذج بشعور يتكون من اتحاد هذين التقيصين، وهما الاحترام الأكثر استحداراً والكراهية الأكثر كثافة. وهذا هو الشعور الذى نسميه ضغينة. إن الكائن الذى يمتنعنا من تلبية رغبة، كان هو الذى آثارها فيتأ، هو الذى يكون وحده موضوع الحقد.

فمن يحقد، يحقد على نفسه أولاً بسبب الإعجاب الخفى الذى يخفيه حقه. ومن أجل إخفاء هذا الإعجاب العنيف عن الآخرين وعن نفسه فهو لا يريد أن يرى فى وسيطه سوى عائق. وهكذا ينتقل الدور الثانوى لهذا الوسيط إلى الواجهة الأولى، بذلك يخفى الدور الأساسى للنموذج الذى تم تقليده، بدقة، فى الصراع الذى تخوضه الذات ضد المتنافس. تغير الذات النظام المنطقى والكرونولوجى للرغبات من أجل إسقاء تقليدها، وتؤكد أن رغبته الخاصة سابقة لرغبة منافسها، فليست هى أبداً. إذا صدقناها - المسؤولة عن المنافسة، بل الوسيط؛ فكل ما يأبى من الوسيط يتعرض لسوء التقدير على نحو صارم، لو أنه يبقى دائماً مرغوباً فيه بصفة خفية. فالوسيط الآن عدو حادق وشيطانى، فهو يروم تجريد الذات من ممتلكاتها العزيزة جداً، ويعارض معتاد تطلعاتها المشروعة جداً.

كل الظواهر التى درسها ماكس شيلر فى كتابه (إنسان الحقد)^(١) تنتمى، قى نظرنا، إلى الوساطة الداخلية.

فكلمة حقد (يقضه - علاوة) تشير فى الواقع إلى طابع رد الفعل والعصبة المعكوسة/ الماكسة - en vers - الذى يميز تجربة الذات فى هذا النمط من الوساطة، حيث يصطدم الإعجاب المضطرب وإرادة التقليد بالعقبة غير العادلة، فى المظاهر التى يواجه بها النموذج مريده ويستقطان على هذا الأخير فى شكل

العكس يتضح كل شئ وينتظم فى بنية منسجمة عندما نتخلى عن تفسير الحسد انطلاقاً من موضوع المنافسة وعندما نجعل من المنافس عينه ، أى من الوسيط ، منطلق التحليل ومنتهاه أيضاً . فما كان للعائق الجامد الذى يكونه التملك ليظهر باعتباره إشارة احتقار محسوبة ، وما كان ليثير القلق ما لم يعامل المنافس خفية باحترام ، فيظهر أن نصف الإله يرد على مشاعر التقدير باللعنة ، ويجازى الخير بالشر . وتريد الذات أن تقتنع بكونها ضحية ظلم بشع ، ولكنها تتسائل بقلق عما إذا كان الحكم الذى يبدو أنه يثقلها ، غير مبرر .

فالمنافسة تؤدي إذن إلى إغاطة الوساطة ، فهي ترفع من شأن الوسيط ، وتدعم الرابطة التى تجمع بين الموضوع وهذا الوسيط ، بإرغام هذا الأخير على إثبات حقه علانية أو رغبته فى التملك . فالذات إذن أقل قدرة - أكثر من أى وقت مضى - على التخلي عن الشئ المتبع (المص) والوسيط هو الذى يضمن على الشئ - وعليه وحده - قيمته ، بأن يملكه أو أن يرغب فى تملكه . وليس للأشياء الأخرى أية قيمة فى نظر الحسد حتى ولو كانت مشابهة أو نظيراً للشئ : موضوع الوساطة .

وستتلاشى الغموض كله عندما نعترف بوجود الوسيط فى المنافس المنقوت . ولم يكن ماكس شيلر نفسه بعيداً عن الحقيقة عندما لاحظ فى : (إنسان الحق) أن «مسألة اختيار نموذج تتصل بنزعة مقارنة مشتركة بين الناس» ، ثم يضيف :

«إن مقارنة من هذا الضرب تكون أساس كل غيرة وكل طمع ، وكذا كل موقف يتضمن مثلاً تقليد المسيح» .

ولكن هذا الحسد يظل معزولاً ، فالروائيون وحدهم هم الذين يعيدون للوسيط المكانة التى اغتصبها

الذى يخلق لهم كل هؤلاء المنافسين ، ويضعاف العقبات فى وجه رغبتهم ؟

نحن أنفسنا لا نعتقد ذلك ، لأننا لزأه هذا العدد من الضحايا للغيرة والحسد نتحدث عن «مزاج غيور» وعن «طبيعة حسود» .

فماذا يمكن إذن أن يعنى بالملحوس ذلك «المزاج» أو تلك «الطبيعة» إذا لم يكن ميلاً لا يقاوم إلى رغبة ما يرغب فيه الآخرون ، أى : تقليد رغبتهم .

يلدج ماكس شيلر : «الحسد والغيرة والمنافسة» ضمن مصادر الإحساس ، ويعرف الحسد بأنه :

«إحساس بالعجز يأتى ليعارض الجهد الذى نبذل من أجل الحصول على شئ ما مجرد كونه ملكاً للآخر (للآخرين)» .

وبلاحظ من جهة أخرى أن الحسد بمعناه القوى ما كان ليوجد مالم يحول خيال الحسود العقبة الصامتة التى يواجهها بها ممالك الشئ بسبب تملكه ، إلى معارضة مدبرة .

فمجرد الأسف على عدم تملك ما يملكه الآخر ، وأرغب فيه أنا ، لا يكفى فى ذاته لخلق أو لإثارة الحسد ، لأن هذا الأسف يستطيع جيداً أن يدفعنى (يحثنى) إلى اقتناء الشئ المرغوب فيه أو إلى الحصول على شئ مماثل بالعمل والشرء والعنف والسرقة ... فالحسد لا ينشأ إلا إذا أخفق الجهد المطلوب لتسخير وسائل التحقيق (التحصيل) هذه وخلف شعوراً بالعجز .

التحليل صحيح وكامل ، فهو لا يغفل الهمم الذى يتصوره الحسود حول سبب إخفاقه ولا الشلل الذى يرافق الحسد . ولكن هذه العناصر تبقى معزولة ، والعلاقة التى تجمعها ليست «حركة حقيقة» . وعلى

الموضوع، وهم وحدهم الذين يقبلون نظام (تراتبية) الرغبة الذي اعتاد الناس قبوله .

يحذر ستاندال في (مذكرات سائح) قراءه ما يسميه : «المشاعر العصرية»، ثمرات الغرور العام (الكوني) وهي «الحسد والغيرة والحقد العاجز». وعبارة ستاندال تجمع المشاعر الثلاثية وتضعها في الاعتبار، بصرف النظر عن كل موضوع خاص، وتضمها إلى هذه الحاجة الملحة إلى التقليد التي ولع بها، حسب قول الروائي، القرن التاسع عشر كله. ويؤكد شيلر من جهة، بعد نيتشه الذي أفاد كثيراً من ستاندال، أن الحالة الروحية الرومانسية كانت مشبعة بالحقد. ولم يقل ستاندال شيئاً آخر، ولكنه كان يبحث عن مصدر هذا السم الروحي في التقليد اللهي لأفراد هم في الواقع أندادنا، ولكننا نضفي عليهم قيمة اعتباطية (متعسفة) .

وإذا كانت المشاعر العصرية قد ازدهرت، فليس لأن «طباع الحسد» و«مزجة الغيرة» تضاعفت بكثرة وانتظام، بل لأن الوساطة الداخلية انتصرت في عالم تختفي فيه تدريجياً الفوارق بين الناس.

والروائيون وحدهم هم الذين يكشفون طبيعة الرغبة التقليدية. هذه الطبيعة يصعب إدراكها اليوم لأن التقليد الأكثر تخمسا هو الأكثر تعرضاً للوجود .

يصرح دون كيشوت بأنه تابع (مقلد) «أماميس»، ويعلق كتاب عصرنا بأنهم مقلدون للقدماء. ولا يريد المفرور الرومانتيكي أن يقلد أحداً إطلاقاً، فهو يفتح نفسه بأنه أصيل، وأصبحت التقليدية طوال القرن التاسع عشر معتقداً يطيح بالتقليد.

يكره ستاندال في كل مكان (مناسبة) : ينبغي ألا نتخدع. فالنزعات الفردية التي اعتنقها الناس بصخب تخفى شكلاً جديداً (من أشكال) التقليد، فالقلق الرومانتيكي والحقد على المجتمع والشوق إلى الصحراء وكذا روح التقليد، كل ذلك لا يخفى في أغلب الأحيان سوى اهتمام مرضي بالآخر. ولهذا المفرور

الستاندالي، من أجل أن يغطي على الدور الأساسي الذي يلعبه الآخر في رغباته في أكثر الأحيان إلى كليشيهات الإيديولوجيا السائدة. ولا يكتشف ستاندال وراء الورع، والغيرة المفتعلة والالتزام الأناني لسيدات ١٨٣٠، جنوحاً كريماً لكائن مستعد فعلاً لبذل نفسه، ولكن لجوفاً قلقاً لمفرور يحس بضيق شديد وحركة مرتكسة «لأننا» عاجز عن أن يرغب (من تلقاء) نفسه. يترك الروائي شخصه يتحرك ويتكلم ثم يكشف لنا في لحظة عين عن الوسيط؛ يعيد خفية ترتيب نظام الرغبة الحقيقية في الوقت الذي يزعم أنه يؤمن بالتبديرات التي تقدمها إحدى شخصياته لضمان النظام النقيض. وهذه إحدى الطرق الثابتة للسخرية الستاندالية. يريد الأناني الرومانسي أن يفتح نفسه دائماً أن رغبته من طبيعة الأشياء، أو بمعنى آخر أنها انشاق ذاتية صحيحة (صافية) أي أنها إبداع «أنا» شبه إلهي .

فالرغبة، انطلاقاً من الموضوع ، تعادل (تعني) الرغبة انطلاقاً من الذات نفسها، ولا تعني أبداً الرغبة بالفعل انطلاقاً من الآخر . فالمسبق الموضوعي ينضم إلى المسبق الذاتي، وهذا المسبق المزوج يتجذر في الصورة التي نكولها نحن جميعاً عن رغباتنا الخاصة.

فالدائيات والموضوعيات، الرومانسية والواقعية والفردية، والعمليات المثالية الوضعية، تتعارض جميعاً في الظاهر ولكنها تتفق من أجل إخفاء الوسيط. وجميع هذه المعتقدات (Dogmes) ترجمة جمالية وفلسفية لرؤية للعالم خاصة بالوساطة الداخلية. فهي كلها ناتجة - بكيفية مباشرة؛ كثيرة أو قليلة - عن هذا الكذب الذي هو الرغبة التقليدية، وهي تدافع كلها عن الوهم نفسه بالاستقلال الذي يرتبط به الإنسان المعاصر ارتباطاً عاطفياً. وهذا الوهم نفسه هو الذي لم تتمكن الرواية العبقريّة من زعزعته على الرغم من أنها تشجبه دون هواده.

وقد كشف سرفانتيس وفلوبير وستاندال حقيقة الرغبة في أعمالهم الروائية الكبيرة، وذلك على خلاف

الرومانسيون دون كيشوت لأنه اتخذ من صحن بسيط خوخة «الملك مايرا»^(٨). ولكن يجب أن نصيف أنه ما كان ليوجد وهم لو لم يقلد دون كيشوت «أفاديس» ، وما كانت «إيما بوفاري» لتعتبر رودولف أميراً جذاباً لو لم تقلد البطلات الرومانسيات. وليس العالم الباريسي، عالم «الحسد» و «الفيرة» و «الحقد العاجز» أقل وهماً، وليس مرغوباً فيه بدرجة أقل من خوخة مايرا.

فكل هذه الرغبات تقوم على التجريد؛ إذ إنها - كما يقول لنا ستاندال - «رغبات الرأس». فالسرات ، والآلام خاصة، لا تتجذر في الأشياء؛ فهي «روحية» ولكن بمعنى دوني يتبخر توضيحه. فمن الوسيط الشمس الحقيقية المفتعلة، ينحدر شعاع عجيب ينير الموضوع بضوء مضلل. ويرى فن ستاندال كله إلى إقناعنا بأن قيم الزهو والنبل والمال والقوة والشهرة ليست ملموسة إلا في الظاهر.

إن هذا الطابع التجريدي هو الذي يمكن من مقارنة رغبة الزهو الكبرياء برغبة دون كيشوت. إن الوهم ليس واحداً (متشابهاً) ولكن يوجد دائماً وهم : فالرغبة تحيط البطل بعالم من الحلم، وفي الحالتين لا يتخلص البطل من أوهامه إلا وقت الاحتضار. وإذا كان جوليان (المقصود : جوليان سوريل) يبدو لنا أكثر وضوحاً من دون كيشوت، فلأن الأشخاص الذين يحيطون به باستثناء السيدة دي رنال مسحورون أكثر منه.

لقد لفت تغيير الموضوع المرغوب فيه انتباه ستاندال قبل المرحلة الرومانسية بكثير، فقد قدم عنه في كتابه (في الحب)^(٩) تصويراً شهيراً قائماً على صورة التبلور: *Cristalisation* له. وتبدو التطورات الروائية اللاحقة وفيه جناً لإيديولوجيا ١٨٢٢، ومع ذلك فهي تفرق عنها في نقطة أساسية؛ فحسب التحليلات السابقة يجب أن يكون التبلور ثمرة الزهو/ الكبرياء، ولكن ستاندال في (في الحب) لا يقدم لنا الظاهرة تحت دافع الكبرياء بل بدافع

الكتاب الرومانسيين والرومانسيين الجدد، ولكن هذه الحقيقة بقيت خفية في صلب (وسط) كشفها ذاته. ويسقط القارئ المنتعج بصفة عامة بتلقائية على الرواية الدلالات التي أسقطها من قبل على العالم.

ولم يفتأ القرن التاسع عشر الذي لم يفهم شيئاً من سرفانتيس يثنى على «أصالة» بطله. ويتوحد القارئ الرومانسي نتيجة سوء فهم لا يعدو أن يكون في العمق سوى حقيقة عليا، بـ «دون كيشوت» المقلد الممتاز، فيجعل منه فرداً نموذجياً. فلا يجب أن نستغرب إذن إذا كانت كلمة «روائي/ روائية»، تعكس دوماً، بغموضها، جعلنا بكل وساطة .

فهذه المفردة تشير إلى روايات الفروسية، وتشير إلى دون كيشوت ويمكن أن تكون مرادفة لـ : روماني/ رومانية، ويمكن أن تدل على حطام التطلمات/ المزاعم الرومانسية. وسنطلق من الآن كلمة روماني على الروايات التي تعكس وجود الوسيط دون أن تكشفه أبداً، وكلمة روائي على الروايات التي تجلّي هذا الوجود نفسه. وكتابتنا هذا مكرس أساساً للروايات الأخيرة.

يلحق تأثير الوسيط الموضوع (الشئ) المرغوب فيه، ويمنع هذا الأخير قيمة وهمية. فالرغبة الثلاثية هي الرغبة التي تغير موضوعها، ولا يتجاهل الأدب الرومانسي هذا التحويل، بل على العكس تماماً فهو يستغله ويفيد منه، ولكنه لا يكشف أبداً آليته الحقيقية. فالوهم كائن حتى يتطلب تصوره عنصراً مذكراً، وعنصراً مؤثراً. وخيال الشاعر هو المؤث (المرة) ، ويبقى هذا الخيال عقيماً ما لم يخصبه الوسيط. والروائي هو الوحيد القادر على تصوير هذا التكوين الحقيقي للوهم الذي تجعله الرومانسية دائماً ذاتاً معزولة مسؤولة عنه.

إن الرومانسي يدافع عن «تاسل» : الخيال^(٧) : *Une Parthénogenèse* . ولأنه مأخوذ دائماً بالاستقلال، فهو يرفض الانثناء أمام آلهته الخاصة. وما الشعراء الخياليون (أو : الشعريون/ التصويريون) الذين توالوا منذ قرن ونصف إلا تعبير عن هذا الرفض. وقد هنا النقد

« فردية »؛ وهي تذكرنا قليلاً بجذلية أندريه جيد المتعلقة بالأنثى الطبيعي والأنا الاجتماعي « اللاأخلاقي » (١٠) وستاندال الذي يتحدث عنه النقاد، وبخاصة بول فاليري في مقدمته لـ « لوسيان لوين »، Lucien Leuwen، هو غالباً هذا ستاندال الجيد (نسبة إلى أندريه جيد) أيام الشباب. لذلك نفهم لماذا كان هذا الأخير « موضة » في الفترة التي انتشرت فيها أخلاق الرغبة التي كان رائدها.

ويقترح علينا ستاندال الأول - هذا الذي انتصر في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين - تقابلاً بين الكائن التلقائي الذي يرغب بعنف (بقوة) والإنسان التحتي (الضعيف) الذي يرغب بضعف، بتقليد الآخرين.

ويمكن أن نثبت اعتماداً على « الحكايات (الأخبار) الإيطالية » (١١) وعلى بعض الجمل المستخرجة في الكتابات الخاصة (بالمؤلف) أن التعارض بين الكبرياء والحب حافظ على هذا المعنى الأصلي عند ستاندال الناضج. غير أن (الحكايات الإيطالية) والكتابات الخاصة لانتصيان إلى نظام روايات ستاندال الكبيرة، ولذا تدبرنا عن قرب بنية هذه الروايات، نلاحظ بسهولة أن الكبرياء تتحول فيها إلى رغبة محولة وإلى الرغبة الأكثر قوة.

وحتى في نصوص الشباب لم يتطابق أبداً التعارض: كبرياء / حب مع التعارض الجيد، بين الأنا الاجتماعي والأنا الطبيعي، كما يوضح ذلك مثلاً التعارض فلوريسوار - لافكاديو Fleurissoire-lafcadio في كهوف (أقيية) الفاتيكان Les caves du Vatican. وقد أكد ستاندال من قبل (في الحب) « أن الكبرياء تخلق النقل ».

فهو لا يخفى عن نفسه إذن مطلقاً القوة الخارقة للرغبة المقلدة، ولم يكن إلا في بداية تطور أدى إلى قلب التراتبية الأولية. وكلما تقدمنا في أعماله تحولت قوة الرغبة نحو الكبرياء. فالكبرياء هي التي جعلت

(سلطان) الحب، فالحب عنده نقيض الكبرياء. وفابريس دالونكو هو العاشق بامتياز، يتميز باستقلاله العاطفي، وتلقائية رغباته وبلا مبالاة المطلقة تجاه الآخرين. فالعاشق يتمتع قوة رغبته من ذاته وليس من الآخرين.

فهل ضلنا ؟ وهل يقتصر الحب الحقيقي في الروايات بالتطور ؟ كل العشاق الكبار (في روايات ستاندال) يعارضون وجهة النظر هذه ؛ فالحب الحقيقي، حب فابريس لكليسيا، والحب الذي عرفه جوليان مع السيدة دي رينال، لا يتغير .

وليست الفضائل التي يكشفها هذا الحب في موضوعه ولا السعادة التي ينتظرها منه وهمية. إن الحب / الصبابة يقترون دائماً بالتقدير بالمعنى الذي يعطيه كورنيي Cornelle لهذه الكلمة. فهو يقوم على توافق تام بين العقل والإرادة والإحساس (الحساسية) ؛ فالسيدة دي رينال الحقيقية هي التي لا يرغب فيها (لا يحبها). يتعلق الأمر في الحالة الأولى بالحب، وفي الثانية بالكبرياء، فالكبرياء هي التي تغير موضوعه حقاً.

والفرق جذري بين مقالة ١٨٢٢ وروايات المؤلف الأساسية، ولكن ليس من السهل دائماً إدراكه، لأن التمييز بين الحب والكبرياء قائم في الحالتين.

يصور لنا ستاندال في (في الحب) الآثار الذاتية للرغبة الثلاثية، ولكنه يسخرها لحساب الرغبة التلقائية. ومعيار الرغبة التلقائية الحقيقي هو كشافتها، والرغبات الأكثر قوة هي رغبات الحب. ورغبات الكبرياء انعكاس باهت للرغبات الحقيقية، فرغبات الآخرين هي التي تتصل دائماً بهذا الكبرياء لأنه يخلل إلينا جميعاً أننا نرغب أكثر (بكثافة أكبر) من الآخرين.

ويساعد التمييز بين الحب وبين الكبرياء على تبرة ستاندال - وقارته - من اللوم بالكبرياء. فالوسيط يظل خفياً في المكان الذي يكون فيه ظهوره مهماً أكثر، في حياة المؤلف نفسه، فيجب إذن أن نتعت وجهة نظر ١٨٢٢ بالرومانسية. وتبقى جذلية : الحب / الكبرياء،

(الأحمر والأسود) تتعارض والاضطراب المرضى للفترة السابقة. وقد عرف فابريس وكليليا راحة سعيدة في برج فارنيز (Farnese)؛ تجاوزت الرغبات والكبرياء التي هددتهما دائما دون أن تجرحهما أبداً .

فلماذا يتحدث ستاندال كذلك عن الحب عندما تخفى الرغبة؟ ربما لأن لحظات الانتشاء هذه هي دائما ثمرة واسطة نسوية (أنثوية)؛ فالمرأة عند ستاندال تستطيع أن تصبح واسطة سلام وشفاء بعد أن كانت واسطة رغبة القلق والكبرياء.

والأمر لا يتعلق تماما، كما عند نرفال: Nerval بتعارض بين نموذجين من النساء، بقدر ما يتعلق بوظيفتين متعارضتين يؤديهما العنصر النسوي في حياة الروائي وفي إبداعه .

وفي الروايات الكبرى لا ينفصل الانتقال من الكبرياء إلى الحب عن السعادة الإستيطيقية. ونهم الإبداع هو الذي يتغلب على الرغبة وعلى القلق. وهذا التجاوز يتحقق دائما بإشارة من الفقيده مائيلد وكما لو كان بمفعول واسطتها.

ولا نستطيع فهم الحب الستاندالي دون اعتبار مشاكل الإبداع الجمالي. ويدعم الروائي بالفضل، في هذه اللحظات السعيدة، إلى الكشف العامر والكامل للرغبة المثلية، أي إلى تحرره الخاص. إنها جائزة عالية للروائي. إنها كذلك إذا كان الحب لا يزال ينتمي إلى الرواية فهو يفر من علي، من عالم رواي مفتوح كله للكبرياء والرغبة.

إن تغيير الشيء المرغوب فيه هو الذي يحدد وحده الوساطة الخارجية والوساطة الداخلية .

فخيال البطل هو أم الوهم ، ولكن يلزم أيضا أب لهذا الطفل وهذا الأب هو الوسيط .

وروايات بروس تجمعنا هي الأخرى شهودا على هذا الزواج، وعلى هذا الإعجاب .

جوليان يتألم عندما اختفت مائيلد وهنا هو أقوى ألم عرفه البطل في حياته .

وكل رغبات جوليان العنيفة رغبات حسب الآخر، وطموحه شعور مثلت يتغذى بالحق على الناس المحيطين به، فأفكار هذا العاشق الأخيرة تتجه إلى الأزواج والآباء والخطاب إلى المتنافسين حين يضع رجله على السلام ، ولاتوجه أبدا إلى المرأة التي تنتظره في الشرفة . وينتهي التطور الذي يجعل من الكبرياء الرغبة الأكثر كثافة في اللانهاية الخارقة للميل Lamiel الذي تحول عنده الكبرياء إلى جنون حقيقي . أما الحب فهو لا يبدو أبدا في الروايات الكبيرة إلا مع هذا الصمت الذي تحدث عنه جيداً جان برافوست J. Prévoست في كتابه (الإبداع عند ستاندال) هذا الحب الصمت يكاد يكون رغبة .

فحيث تكون هناك رغبة حقاً، حتى عند الشخص العاشقة، نلتقي مجدداً بالوسيط. وهكذا نلتقي من جديد بالرغبة المثلية حتى عند أبطال أقل نقاء وتعقيداً من جوليان. فعند لوسيان لوين يركز فكر الكولونيل الأسطوري بوزان دي سيسيل Busant du Sicile على السيدة دي كاستيلير Mme de Chasteller رغبة مبهمة، رغبة غامضة في الرغبة، كان من الممكن أن تنصب كذلك على امرأة شابة أخرى من الأرستقراطية النانسية (نسبة إلى نانسي ..)؛ فالسيدة دي رينال نفسها تغار من أليزا وتغار أيضا من الجهول الذي تظن أن جوليان يخفي صورته في فراشه، فالشخص الثالث حاضر دائما في نشأة الرغبة .

يجب الاعتراف بالحقيقة : فلا يوجد أبداً عند ستاندال الأخير رغبة تلقائية. وكل تحليل «سيكولوجي» تحليل للكبرياء أي أنه كشف للرغبة المثلية. والحب الحقيقي يتبع هذا الجنون عند أحسن أبطال ستاندال، فهو يلتبس بصفاء القمم التي يلفها هؤلاء الأبطال في اللحظات الحرجة/ القصوى. فسكينة الاحتضار في

«إن غريمتنا السعيد في الحب، أو لنقل عدونا، هو المحسن إلينا bonfaiteur فهو يضيئ للتو، على كائن لم يكن ليثير فينا سوى رغبة جسدية نافهة، قيمة واسعة، ولكننا نخلط بينها وإياه. فإذا لم يكن لنا غرماء وإذا كنا نعتقد أن ليس لنا غرماء .. فذلك لأنه ليس من الضروري أن يوجدوا في الواقع» .

إن بنية الرغبة المثلثة ليست في النفاجة Snobisme أقل منها بروزاً في الحب - الغيرة. فالنفاج مقلد هو الآخر. فهو ينسخ أو يحاكي «حرفيا الكائن الذي يحسد ميلاده وثروته وأهله» .

والنفاجة البروستية يمكن أن تتحد بكونها صورة مشوهة: كاريكاتور للأناثية الستانداية، ويمكن أيضاً أن تتحد بكونها مبالغة لبوفارية فلوير (Bovarisme) . لقد وصف جيل دى كورتى هذا العيب: «البوفارية المنتصرة» ولذلك خصص له، عن حق، مقطعاً من كتابه. فالنفاج لا يستطيع أن يثق في حكمه الشخصي؛ فهو لا يرغب إلا في الأشياء التي يرغب فيها الآخرون، ولهذا كان عبد «الموضة». وعلى أي، فلأول مرة تصادف كلمة من الكلام الشائع، نفاجة، لانخون حقيقة الرغبة الثلاثية؛ فيكفي وصف رغبة ما بالنفاجة لإبراز طابع التقليد (محاكاة) فيها. فالوسيط لم يعد خافياً، والشئ موضوع الرغبة (أبعد عن مكان الصدارة: أصبح في الدرجة الثانية من الاهتمام) بسبب أن النفاجة لا تتعلق، مثل الغيرة، مثلاً بمقولة خاصة بالريجات. يمكن أن تكون نفاجين في اللذة الجمالية، في الحياة الثقافية، في اللبس والمأكّل إلخ .. أما أن تكون نفاجين في الحب فمعناه الاستسلام للغيرة. إن الحب البروستي يتوحد إذن مع الحذقة، ويكفي أن تفهم هذه المفردة بتوسع أكبر مما تفهم به عادة، لنقبض من خلالها على وحدة الرغبة البروستية. إن محاكاة الرغبة في (البحث عن الزمن الضائع) تبدو بادية للعيان إلى درجة أن الشخصيات

وسوف تساعدنا الصيغة المثلثة على فرز dégager أو استخلاص وحدة العبقرية الروائية التي لم يتورع بروس بالذات عن إثباتها. إن فكرة الوساطة تشجع التقاربات على مستوى ليس هو مستوى نقد «الجنس» أبداً، فهي تضيء الروايات بعضها بعضاً، تفهمها دون أن تخطئها، وتوحدنا دون تجاهل خصوصيتها التي يمكن اختزالها أو تبسيطها.

إن التماثل بين الزهو - الغرور الستانداي والرغبة البروستية يثير انتباه (Prapper) القارئ البسيط الأقل خبرة، وحده؛ لأن التفكير النقدي لا يمارس أبداً على ما يبدو انطلاقاً من هذه الحدوس الأولية.

بالنسبة لبعض المفسرين (النقاد) المولعين (بالواقعية) يعتبر التشابه طبعياً: فالرواية صورة لواقع الروائي الخارجي، والملاحظة تنفذ إلى عمق الحقيقة النفسية الذي ليس له زمان ولا مكان. والموقف معكوس بالنسبة للنقاد ذوي النزعة الوجودية، حيث يعتبر استقلال العالم الروائي مبدأ مقدساً؛ فمن الشائن (العار) اقتراح أدنى اتصال بين روايته و (عالم) جاره .

ومع ذلك ، فمن الواضح أن ملامح الأناثية الستانداية تبدو جلية ومدعمة في الرغبة البروستية.

وتحول الشئ المرغوب فيه (موضوع الرغبة) تحول جلياً هنا أكثر منه هناك، والغيرة والحسد أكثر تواتراً وكثافة أيضاً .

وليس من الغلو في شئ القول بأن الحب عند جميع شخصيات (البحث عن الزمن الضائع) ^(١١) خاضع (تابع بكيفية مباشرة حميمة) للغيرة، أي لوجود المنافس. فالدور الممتاز الذي يقوم به الوسيط في تكوين الرغبة هو إذن أكثر وضوحاً من ذي قبل، فالسارد البروستي يحدد في كل لحظة وبلغة واضحة بنية ثلاثية تظل في كثير من الأحيان مضمرة في (الأحمر والأسود) :

الدراما. لقد تألم جوليان كما يؤكد لنا ذلك الروائي ، خلال حبه القصير والأنثى المثليلة، أكثر مما تألم خلال الساعات الأكثر سوادا من طفولته . ويجب أن نتعرف مع ذلك بأن الصراعات السيكولوجية ذات حدة أقوى في روايات بروست مما هي في روايات ستانندال . والاختلافات في المنظور تعكس التعارضات الجوهرية . ولا نستطيع التسهوين من هذه الأخيرة من أجل تأمين الوحدة الميكانيكية للأدب الروائي . نريد على النقيض من ذلك إبراز التناقضات (التعارضات) التي ستمكن من إظهار فكرتنا، معطانا الأساسى هذه المسافة بين الوسيط والذات التي تضى تغيراتها مختلف مظاهر (جوانب) الأعمال الروائية.

فكلما اقترب الوسيط من الذات الراجية ، أدى ذلك الى تشابه إمكانات المتنافسين وإلى صعوبة تتجاوز الحاجز الذى يضعه كل منهما فى وجه الآخر. فلا ينبغى إذن أن تعجب إذا كان الوجود البروستي أكثر «سلبية» أيضا وأكثر إيلاما من وجود المغرور الستاندالي . وقد يتساءل بعضهم : ماجلوى أوجه الشبه بين ستانندال صاحب الغرور وبين بروست صاحب النفاجة ؟

ألا يجب أن نصرف أنظارنا عن هذه المناطق «الدونية» (المتخفية) ونوجهها دون أن ننظر أبدا نحو القسم المضيق للروائع الروائية ؟ ألا يجب الانزلاق على أجزاء الأعمال الروائية التى ربما لا تشرف إلا قليلا الكاتب الكبير ؟ ألا يجب أن نفعل ذلك وبالحاح كبير بخاصة عندما تتوفر على بروست المتوحد (المعتزل) والعميق بقدر ما كان بروست الآخر عابثا وموزعا ؟

إنها محاولة كبيرة بالتأكيد، لتمييز الخبيث من الطيب ولتخصيص بروست الثانى باهتمام يبدو أن الأول لا يستحقه دائما. ولكن يجب أن ننظر إلى ما تتطلبه تلك المحاولة، فسننقل على مستوى الأعمال الروائية نفسها ذلك التمييز الذى يحدثه بروست بين الشخصين اللذين كأنهما على التوالي النفاج أولا، والكاتب الكبير

يمكن أن توصف بأنها غيورة أو نفاجة بحسب ما إذا كان الوسيط محبا أو اجتماعيا. إن التصور الثلاثي للرغبة يسمح لنا بولوج المكان البروستي بامتياز، أى يدخلون نقطة التلاقي بين الحب - الغيرة والنفاجة .

وبروست يؤكد باستمرار معادلة هاتين «الريزيتين» فقد كتب يقول : «ليس العالم سوى انمكاس لما يجرى فى الحب» . فهذا مثال من تلك «القوانين السيكولوجية» التى كان هذا الروائي يصدر عنها دوما ولكنه لم يتمكن دائما من صياغتها بوضوح كاف .

إن أغلبية النقاد لا يلتفتون أبدا إلى هذه القوانين، فهم يدرجونها ضمن النظريات النفسية البالية التى أوتت على مارسيل بروست. فهم يعتقدون أن جوهر العبقرية الروائية غريب (بعيد) عن القوانين لأنه جزء مرتبط بالحرية. نحن نعتقد أن النقاد مخطئون، فالقوانين البروستية تتشابه وقوانين الرغبة الثلاثية، فهي تتحدد نمطا جديدا من الوساطة الداخلية يظهر عندما تكون المسافة بين الوسيط والذات الراجية أقصى كثيرا مما كانت عند ستانندال .

يمكن أن يعترض علينا بأن ستانندال يحتفى بالحب بينما بروست يشجبه، هذا صحيح. ولكن التعارض لفظي محض، فما يشجبه بروست تحت اسم الحب يدينه ستانندال تحت اسم الغرور . وما يحتفى به بروست تحت اسم (الزمن المستعاد) لا يختلف دائما اختلافا كبيرا عما يحتفى به أبطال ستانندال فى غياب (وحدة) السجون. إن اختلاف النبرة Tonalité الروائية يخفى عنا، فى كثير من الأحيان ، قرابة البنية الحميمية بين الأنانية الستاندالية والرغبة البروستية . فستانندال فى أغلب الحالات خارج الرغبة التى يصورها ، فهو يضى بنور السخرية الظواهر التى تسبح، عند بروست ، فى ضوء من الحزن / الكتابة . وهذا الاختلاف فى المنظور ليس ثابتا مع ذلك ومطردا . فالأساوى البروستي لا يستبعد الدعابة / السخرية ، خاصة عند ما يتعلق الأمر بشخصيات ثانوية . والفكاهة الستاندالية تشارف أحيانا ، وبالمقابل ،

بالاستدارة حول هذا الحد الأدنى من الواقع، فمن «الأنا» ومن الأنا وحده يستمد الخيال قوته. ومن أجل «الأنا» شيد قصوره الزاهية حيث يظل الخيال يرتع ويلعب في سعادة لا اسم لها، إلى اليوم الذي يلامس فيه الواقع الخائن الفائن بنيات الحلم الواهنة ويحيلها إلى رمال (يلزها قاعا صلفصفا) .

فهل هذا الوصف، وصف بروسى حقيقى؟ يظهر أن كثيرا من النصوص تثبت ذلك بكيفية واضحة (صارخة). يؤكد بروسى أن كل شيء في الذات ولا شيء في الموضوع، فهو يتحدث عن «بوابة الخيال الذهبية» وعن «بوابة التجربة الوضعية» كما لو كان الأمر يتعلق هنا بمعطين ذاتيين مطلقيين مستقلين عن كل جدل بين الأنا والآخر.

إن تقليد الرغبة «الرمزية» يعتمد إذن على حجب قوية. ومن حسن الحظ أن ما يتبقى لنا هو الرواية ذاتها، فلا أحد يفكر في مساءلتها. فالنقاد يتناقلون بورع (بتقوى) المبدأ الثانى دون اختياره. صحيح أنهم يتوفرون على ضمانات الروائى عينه. وهذه الضمانة التي يضحون بها، عندما يتعلق الأمر بالقوانين السيكلوجية، تبدو لهم هنا جدرة بالثقة. فهم يحترمون آراء بروسى في حدود علاقتها بأحد أنواع الفردية المعاصرة: الرومانسية الرمزية، التشوية، الفاليرية... أما نحن فقد بنينا معيارا مناقضا، فنحن نعتقد أن العبقرية الروائية تؤخذ غالبا من هذه الرغبة التلقائية ذات الذاتية شبه الإلهية.

فالروائى لا يتجاوز إلا ببطء وصعوبة الرومانتيكى الذى كان أول الأمر، والذى يرفض لنفسه الموت. وهذا التجاوز يتحقق في العمل الروائى وفيه وحده، ولذلك فمن الممكن دائما ألا تمسكه بدقة لغة الروائى بل أفكاره حتى .

سبق أن رأينا ستاندال يثبت في رواياته مفاتيح جعلته يلجأ إلى جميع الوسائل: الغرور والنسخ والتقليد. إلا أن

ثانيا، فنقسم الروائى إلى كاتبين متزامنين ومتعارضين: نفاج همه النفاجة وكاتب كبيره نخصه بمواضيع جدية به. لاشيء أكثر تناقضا مع الفكرة التي كونها مارسيل بروسى نفسه عن أعماله الروائية. لقد أكد بروسى وحدة (البحث عن الزمن الضائع)، ولكن من المحتمل أن يكون بروسى قد أخطأ. يجب إذن تدقيق أقواله .

وبما أن رغبات السارد، أو على الأصح ذكريات هذه الرغبات، تكون كل مادة الرواية تقريبا، فإن مسألة وحدة هذه الرواية تلتبس (Se Confond) بمسألة وحدة الرغبة البروسية، سيكون هناك «بروستان» متزامنان، إذا كان هناك رغبان متميزتان تماما، بل متعارضتان .

فإلى جانب الرغبة النجسة أو الملوثة والروائية التي نحن بصدد حكايتها (تاريخها)، إلى جانب هذه الرغبة المثلية التي تؤدي إلى الغيرة والنفاجة، يجب أن توجد رغبة خطية شرعية وتلقائية. ولكي نميز بروسى الطيب من بروسى الخبيث، بروسى المعتزل الشاعر من بروسى الاجتماعي والروائى، علينا أن نثبت وجود رغبة دون وسيط .

قد يقال إن هذا الإنبات قد تم بالفعل، فقد تحدث الناس كثيرا عن رغبة بروسية لا صلة لها بالرغبة التي تحدثنا عنها منذ قليل، وهذه الرغبة لا تهدد في شيء وحدة الفرد: فهو يتخلى مطلقا عن الموضوع، ومن باب أولى عن الوسيط. والبيانات المقدمة ليست جديدة (أصلية) فهي مستعارة من بعض منظرى الرمزية.

إن الذاتية الرمزية المتكبرة تلقى على العالم نظرة شاردة، وهى لا تكتشف فيه أبدا شيئا ثمينا غير نفسها، فهي إذن تفضل نفسها على العالم. وتصد عنه ولكنها لا تصد عنه أبدا بسرعة ما لم تلمح شيئا ما. وهذا الشيء يتسرب إلى الوعي كما :

«تسرب حبة الرمل إلى صدفه الحارة Co-
quille de l'huître وتأخذ جوهره الخيال

إن شخصا ثالثا هو الذى يحدد (يعين) للسارد الموضوع الذى سيدأ برغبته بشغف . إن مارسيل يعرف أن برجوت معجب بالفنافة الكبيرة ، وبرجوت يحظى لئاءه بامتياز كبير ، فأبسط كلمة تصدر عن السيد تكتسب فى نظرها قوة القانون .

إن أفراد عائلة سوان Swann قساوسة دين إلهه برجوت ؛ فهم يستقبلون برجوت عندهم وبواسطتهم يوحى الفعل للسارد .

نلاحظ فى الرواية البروسية تكرار المسلسل Pro- cessus الغريب الذى وصفه الروائيون السابقون . ونشاهد الزيجات الروحية التى بدونها لا يمكن للمخيل العنرى أن ينجب الأوامر .

وكما عند سرفانتيس ، فإن الإيحاء الشفوى يتضاعف بإيحاء مكتوب : جيلبرت سوان تقرأ مارسيل لوحة لبركوت حول (فيلر) راسين أحد الأدوار الكبرى من البيرما : « نبالة بلاستيكية مسح مسيحي ، شحوب جانسنستى أميرة تريزين وكيف » . هذه الكلمة السرية والشعرية وغير المفهومة تؤثر تأثيرا قويا على عقل مارسيل .

إن للنص المكتوب « المطبوع » فضيلة تأثير سحرية لائى الروائى عن إعطائنا أمثلة عنها .

فعمدا تبعث السارد أمه إلى حدائق الإليزيه يجد السارد فى البداية هذه الجولات مملّة جدا ، فلم يكن أى وسيط قد عين له حدائق الإليزيه :

« لو أن بركوت (صورتها) ، فحسب ، فى أحد كتبها ، لرغبت دون شك فى معرفتها مثل كل الأشياء التى بدأ بوضع نظير لها فى مخيلتي (خيالي) » .

وفى نهاية الرواية ، فإن قراءة صحيفة كونكور تغير بطريقة استبطانية صالون فيردوران الذى لم يكن له أية قيمة قط فى عقل السارد ، لأن أى فنان لم يكن قد رسمه بعد :

عدداً من هذه المفاتيح لا يوجد فى أقفال جيدة ، فلا بد من إجراء تبديلات . وفى حالة بروسست الذى يستعير لفته النظرية من الأساطير الأدبية فى فترته ، ربما لأنه لم يكن يتردد عليها ، (لم يختلط بها) ، كانت الأخطاء ممكنة أيضا .

يجب مقارنة النظرية مرة ثانية بممارسة الروائيين . فقد لاحظنا أن غرور (زهو) المثلث يتيح اختراق جوهر (الأحمر والأسود) ، وسنرى أن الرغبة الرمزية - الخطية - عند بروسست لا تمدو أن تنزلق على هذا الجوهر نفسه .

ولكى يكون التحليل مقنعا ، يجب أن يتناول رغبة مختلفة قدر الإمكان عن هذه الرغبات الاجتماعية والحببية التى لاحظنا سابقا أنها مثلبة . ما الرغبات البروسية التى يبدو أنها تمنع أحسن ضمانات التلقائية ؟ ستكون الإجابة : إنها بدون شك رغبات الطفل ورغبات الفنان . فلنختر إذن رغبة تكون فى الوقت ذاته رغبة فن رغبة طفولية . يشعر السارد برغبة عارمة فى رؤية لعبة : البيرما La Berma (١٣) . والفوائد الروحية التى يحسب أنه سيحقيقها من اللعبة « الفرجة » هى ذات طابع سرى مقدس . لقد أدى الخيال عمله وتم تحويل الموضوع (الشئ) . ولكن أين إذن هذا الشئ ؟ وما حبة الرمل التى خرقت وحدة المحار / الوعى ؟ إنها ليست البيرما : لأن السارد لم يرها أبدا ، وليست ذكريات مسرحيات قديمة ، فالطفل لا يتوفر على تجربة فى فن الدراما بل إنه يجعل من الواقع الفيزيائى للمسرح فكرة خيالية ، نحن لا نعشر على الشئ لأنه لا يوجد . هل سيظل الرمزيون كشيئى الخجل أيضا ؟ هل يمكن إنكار دور الموضوع كلية لإعلان الاستقلال الكامل للرغبة ؟

ستروق هذه النتيجة النقاد التصوريين (solipsistes) . ولكن أسفا ، فالسارد لم يخترع البيرما والمثلة واقعية فعلا ، فهى توجد هناك خارج الأنا الذى يرغب فيها . فنحن لا نستطيع الاستغناء عن رابطته بالعالم الخارجى ، ولكن هذه الرابطة ليست هى الموضوع ، إنها وعى آخر يؤمن هذا الاتصال .

ليقلد بركوت. إن تقليد البطل المغامر أكثر بساطة واتكساراً ويبدو مشلولاً بإرهاق (خوف) ديني.

إن سيطرة الآخر على «الأنا» أقوى مما كانت عليه، وسنرى أنها ليست قاصرة على وسيط وحيد كما هو الشأن بالنسبة للأبطال السابقين. لقد ذهب السارد أخيراً إلى مشاهدة مسرحية البيرما (la berma)، ولما عاد إلى الشقة العائلية تعرف إلى السيد دي نوربو الذي كان مدعوا ذلك المساء للشاء.

ولأن مارسيل كان متلهفاً إلى الكشف عن انطباعاته عن المسرح فإنه اعترف، بذلك، بخيبته، مما أخرج أباه كثيراً وجعل السيد دي نوربو يعتقد في نفسه أنه مطالب بالتعبير عن احترامه للممثلة الكبيرة بألفاظ طنانة مفخمة. إن نتائج هذا التبادل (الحوار) المادي هي بروتسية أساساً وخصوصية. وقد ملأت كلمات الدبلوماسي القديم الفراغ الذي أحدثه في ذهن وحساسية مارسيل. وتنبعث الإيمان بالبيرما. وفي اليوم التالي أدى تقرير ضعيف ظهر في جريدة شعبية إلى استكمال عمل السيد نوربو.

وكما عند الروائيين السابقين، فإن الإحياء الشفوي والإحياء الأدبي يتبادلان الدعم.

ومن الآن فصاعداً لم يعد مارسيل يشك أبداً في جمال العرف (المسرحي) ولا في كشافته رغبته (هو) الخاصة.

فليس الآخر، والآخر وحده، هو الذي يستطيع إثارة الرغبة فحسب، ولكن شهادته تنصهر بسهولة على التجربة المعيشة عندما تكتب هذه تلك.

يمكن اختيار أمثلة أخرى وستكون النتيجة دائماً واحدة. إن الرغبة البروستية هي في كل مرة انتصار للإحياء على الانطباع. ففي لحظة الميلاد، أي في منبع الذاتية نفسه، يوجد الآخر مستقراً ومنتصراً.

«كنت عاجزاً عن رؤية ما لم تثره الرغبة في ذاتي بواسطة قراءة ما .. كم مرة كنت أعرف ذلك جيداً حتى لو لم تعلمني إياه هذه الصفحة من كونكور، ونقيت عاجزاً عن الانتباه للأشياء والناس الذين عندما تقدم إلى صورتهم في ما بعد في خلوة بواسطة فنان، كنت أقطع المسافات وأعرض للموت من أجل سعادتهم».

ويجب أيضاً أن نضع في عداد الإحياء الأدبي تلك الملصقات المسرحية التي يقرأها السارد بلهفة خلال جولاته في حدائق الإيزيه، فإن أشكال الإحياء العليا لا تفصل عن الأشكال السفلى.

فليست المسافة كبيرة بين دون كيشوت والبورجوازي الصغير ضحية الإعلان، كما تريد الرومانسية أن توهم بذلك. إن موقف السارد لزاء وسيطه بركوت يذكر بموقف دون كيشوت لزاء أماديس:

«كنت أجهل رأيه في أغلب الأشياء تقريباً. لم أكن أشك في أنه يختلف كلية عن رأيي لأنه ينزل من عالم مجهول. كنت أحاول الارتفاع إليه. ولأنني أقنعت أن أفكارى بدت مجرد بلاهة (حماقة) لهذا العقل الكامل فقد أهملتها تماماً إلى أن حدث أن وجدت في أحد كتبه فكرة كانت قد خطرت لي أنا نفسي فانفتح قلبي كما لو كان إليها بطيبته قد أعادها إلي وأعلنها مشروعة وجميلة. وحتى فيما بعد عندما بدأت تأليف كتاب كنت أجد مقابل بعض الجمل التي لا تكفي نوعيتها على تشجيعي على إتمامها، في بركوت، ولم أكن لأسعد بها (لأنني بها) إلا عندما أقرأها في كتابه».

لقد جعل دون كيشوت من نفسه فارساً جوالاً ليقلد أماديس، ونتصور أن مارسيل أراد أن يكون كاتباً

(Martinville) ، وهذه الأجراس لا توقظ رغبة تملك بل رغبة تبير.

والانفعال الجمالي ليس رغبة ولكنه إنهاء كل رغبة وعودة إلى الهدوء والحبور. وكما هو الشأن في الحب الاستبدالي، فهذه اللحظات الممتازة توجد من قبل، خارج العالم الروائي؛ فهي تمهد لـ «الزمن المستعاد» وتكون - بمعنى ما - إعلانا عنه ..

الرغبة واحدة وليس هناك من حل للاستمرار بين الطفل والنفاج⁽¹⁾ وبين كوبري وسديم وعمورة .

إننا نتساءل أحيانا، وليس دون انزعاج، عن عمر السارد، لأن الطفولة لا توجد عند بروس. إن الطفولة الحرة اللامبالية بعالم البالغين أسطورة الناس الكبار. إن الفن الرومانسي لإعادة تكوين طفولة ليس أكثر جدية من فن كوننا تماما.

والذين يزعمون «بالثقافية» الطفولية يريدون أولا أن يتميزوا عن «الأخريين»، عن البالغين عن نظائهم، ولا شيء أكثر طفولة من هذا. إن الطفولة الحقيقية لا ترغب بكيفية تلقائية أكثر من النفاج². وليست رغبة النفاج أقل كثافة من الطفل، ويجب إحالة الذين يرون لفرة بين النفاج وبين الطفل على فعل «البيرما»؛ فهل كتابات برجوت وكلمات نوربوا توقظ في نفس النفاج أم في نفس الطفل انفعالا دائما غريبا عن العمل الفني الذي يستلزمه مبرا ؟

إن عبقرية بروس تمحو الحدود التي تبدوا لنا منقوشة في الطبيعة الإنسانية. ونحن أحرار في إعادة رسمها؛ فنحن نستطيع رسم خط وهمي (تسفي) في العالم الروائي، ونستطيع مباركة كوبري ولعن حي سان جيرمان. ونستطيع قراءة بروس كما نقرأ العالم من حولنا مكتشفين دائما الطفل في ذواتنا، والنفاج في الآخرين (الأغيار)، ولكننا لن نرى أبدا اتصال جانب «عند سوان» وجانب «كيرمانت»، وسنظل دائما بعيدين عن الحقيقة الجوهرية لـ (البحث عن الزمن الضائع) .

إن نبع «التبدل» قائم فينا ولكن الماء الحى لا ينبجس إلا حين يضرب الوسيط الصخر بعصاه السحرية.

إن السارد لا يحس أبدا وبسهولة برغبة في اللعب، في قراءة كتاب ولا في تأمل عمل فني. فاللذة هي التي نقرأ دائما في وجوه اللاعبين، والمحادثة والقراءة الأولى هما اللتان تثيران عمل الخيال وتستغفران الرغبة:

« ما كان يوجد في أكثر حميمية، الكمشة التي لا تهدأ حركتها والتي تحكم الباقي، كانت هي الاعتقاد في الثراء الفلسفي في جمال الكتاب الذي كنت أقرأ ورغبتي في اقتنائهما مهما كان الكتاب. لأنني حتى لو اشتريته في كوبري .. فذلك لأنني عرفتته (الكتاب) بعد أن ذكر لي باعتباره كتابا ممتازا، بواسطة الأستاذ أو الرفيق الذي كان يدولى في تلك الفترة حائزا سر الحقيقة والجمال اللذين كنت أحسهما نصف إحساس ولا أفهمهما إلا نصف الفهم . ولكن معرفتهما كانت الهدف العام والمستمر الفكري» .

إن الحقيقة الداخلية التي طالما حفل بها النقد ليست إذن حقيقة معزولة أبدا في ضوء كل رغبات الطفولة هذه، وهي رغبات «مثلثة»، تظهر معنى الغيرة والسنيويزم بكيفية مزاحة أكثر من ذي قبل.

إن الرغبة البروسية هي رغبة مستعارة دائما. وليس هناك في (البحث عن الزمن الضائع) ما يطابق النظرية الرمزية والخيالية (تصورية مطلقة) التي لخصناها من قبل. وربما اعترض علينا بأن هذه النظرية هي نظرية مارسيل بروس نفسه. ذلك ممكن، ولكن يمكن أن يخطئ مارسيل بروس هو الآخر، إن النظرية مغلوطة ونحن نرفضها.

إن استثناءات قاعدة الرغبة لا تكون دائما سوى ظاهرة؛ فليس هناك من وسيط في حالة أجراس مارتافيل

« ... الطفولة هي الحالة الطبيعية التي تظهر فيها ملكة تصور الذات غيرها، بوضوح أكثر، فالطفل يشعر بحساسية غريبة تجاه كل المؤثرات الآتية من الخارج، وفي الوقت نفسه يحس بنهم مفاجئ لزاء كل المعارف التي اكتسبها العلم البشرى وتضمنتها تصورات تجعلها قابلة للتداول ..

« وعندما يلجأ كل واحد إلى ذكرياته الخاصة يستطيع أن يتصور كم هو فقير، في هذه السن، النفوذ الممارس على روح الواقع . وكم هو كبير، على العكس ، نفوذ التشويه الروحي للواقع ... إن نهم الطفل يجد مقابله في إيمان غير مشروط بالشيء الملقن . إن الفكرة المطبوعة تعطيه يقينا أقوى مما يحوله إياه الشيء المنظور (المرئي) . ولمدة طويلة تنتصر سلطة التصور (الفكرة) بفضل طبيعتها العالمية على سلطة تجاربه الشخصية » .

نعتقد أننا نقرأ هنا تعليقا على النصوص البروستية التي أتيينا على جمعها، ولكن كوتشي كتب قبل بروست، وكان يعتقد أنه يتحدث عن فلوير. وقد كان كوتشي يشع، مزهوا بحسبه الأساسي ومتيقنا من كونه قد بلغ مركز الإلهام الفلويري، بحرية، انطلاقا من هذا المركز ؛ مطبقا فكره في ميادين لم ينتبه إليها فلوير، مستخلصا منها نتائج ربما ما كان فلوير ليوافق عليها . فالواقع أن الإلهام يلعب عند فلوير دورا أكثر محدودة مما يريده كوتشي، فالإلهام (الروحي) لا يبلغ درجة الاتصاف على تجرية يمارسها صراحة، فهو يكفى بتضخيم تجرية ناقصة لتشويه معناها، أو على الأكثر بملء الفراغ الناتج عن غياب التجربة. إن الرؤى البوفارية الأكثر إلهاء هي إذن الأكثر قابلية للنقاش أحيانا من وجهة نظر فلويرية صرف. ولكن كوتشي لا يسقط، مع ذلك، في الخيال الخالص، وما عليه إلا أن ينساق مع

إن الرغبة مثلثة عند الطفل كما هي عند النفاخ، وهذا لا يعنى أن أى تمييز مستحيل بين سعادة الأول وشقاوات الآخر، ولكن هذا التمييز الحقيقي لم يعد مصدره في إبعاد المقلد. فهو لا يقوم (ne porte pas) على جوهر الرغبة بل على المسافة بين الوسيط والذات الرغبة. إن وسطاء الطفولة البروستية هم والدان والكتاب الكبير بيركوت، أى الأشخاص الذين يحجب بهم مارسيل ويقلدهم صراحة دون أن يخشى أبدا ، من طرفهم، أية منافسة .

إن الوساطة الطفولية تكون إذن نمطا جديدا في الوساطة الخارجية: إن الطفل يتمتع، في عالمه، بالسعادة والسلام، ولكن هذا العالم غدا مهتدا، فعندما رفضت الأم إعطاء قبله لولدها فقد أخذت تلعب دورا مزدوجا خاصا بالوساطة الداخلية : كونها مثيرة للرغبة ووسيطا لا يقهر. وتغيرت قدسية الأسرة فجأة من حيث المظهر وبدأت الوسواس (angoisses) الليلية تسبق وسواس المقلد والعاشق .

وليس بروست هو الوحيد الذى تنبه إلى هذا التقارب الذى يبدو لنا مفارقة بين المقلد والطفل، فقد اكتشف جول كوتشي - إلى جانب هذه «البوفارية المنتصرة» التى هى التقليد - «بوفارية طفولية » ، وقد صور هاتين البوفاريتين بكيفية متشابهة. إن التقليد هو:

« مجموع الوسائل التى يستعملها شخص ما لمعارضة ظهور كينونته الحقيقية فى مجال وعيه من أجل أن يحل محلها باستمرار شخصية أكثر جمالا لا يتعرف إلى ذاته فيها » .

أما الطفل « فعندما يتصور نفسه شخصا آخر غير ذاته فهو يضفى على نفسه صفات المثال (النموذج) الذى بهره، وكفاءاته » . إن البوفارية الطفولية تعيد بالضبط إنتاج آلية (ميكانيزم) الرغبة البروستية كما يكشفها فصل (مقطع) من البيرما :

(الفنية) للزمن المستعاد « كانت قبل كل شيء ثورة روحية وأخلاقية. ونلاحظ الآن جيدا أن يروست كان على حق: إن استعادة الزمن هي استعادة الانطباع الحقيقي تحت رأى الآخر الذى يفضيه. وهذا يعنى إذن اكتشاف رأى الآخر هذا بوصفه رأيا أجنبيا وفهم أن مسلسل الوساطة يعطينا انطباعا حيا جدا بالاستقلال والتلقائية فى الوقت الذى تكف فيه عن أن تكون مستقلين وتلقائيين .

إن استعادة الزمن تعنى جنى الحقيقة التى يقضى جل الرجال حياتهم (وجودهم) فى الهروب منها، ويعنى الاعتراف بأننا كنا دائما نفلد الآخرين من أجل أن نظهر أصلا فى نظرهم، كما فى نظرونا، نحن أنفسنا. إن استعادة الزمن تعنى تخطيم قليل من كبرياتنا .

إن العبقرية الروائية تبدأ مع انهيار الأكاذيب الأناثية. فيرجوت ونوروا ومقال الفيجارو ، كل أولئك هو ما يقدمه لنا الروائي الضعيف على أنه من عنده وهو ما يقدمه لنا الروائي العبقرى باعتباره مستمدا من الآخر؛ وهذا هو الذى يكون حميمية حقيقية للوعى. إن كل هذا مبتذل جدا دون شك وعام جدا (مشترك) وهو حقيقة كل الناس دون شك، ولكنه ليس حقيقيا أبدا. إن الغرور الرومانسى يفضح بطواعية وجود الوسيط عند الآخرين من أجل إرساء استقلاله على أنقاض التطلعات المتنافسة .

إن العبقرية الروائية تخضّر عندما تصبح حقيقة الآخرين حقيقة البطل، أى حقيقة الروائي عينه. فبعد أن رمى أوديب اللعنة على الآخرين، أدرك أوديب - الروائي أنه هو نفسه أثم. ولكن الغرور لا يصل أبدا إلى وسيطه الخاص؛ وتجربة «الزمن المستعاد» هي موت للغرور بمعنى أنها ميلاد للذلة (الإحساس بالضعف) الذى هو أيضا ميلاد للحقيقة. وعندما يحتفل دوستوفسكى بالقوة الرهيبة للذلة فهو إنما يحلثنا عن الإبداع الروائي. إن النظرية الرمزية للرغبة هي إذن ضد روائية: (لا روائية)

إلهامه «البوفارى» ، وما عليه سوى أن يدفع المبادئ التى استخلصها من مؤلفات فلوير إلى نتائجها القصوى (النهائية) من أجل بناء القوانين «الكبرى» لعلم النفس البروستي» .

هل سيكون الأمر كذلك إذا لم تكن مؤلفات الروائيين تضرب جذورها فى جوهر أساس سيكولوجي وميتافيزيقي ؟

اقتنع مارسيل، أرهما وعشرين ساعة بعد العرض، أن البيرما وفرت له كل الرغبة التى كان ينتظرها منها. وحسم الصراع القلق بين للتجربة الشخصية و شهادة الآخر لصالح الآخر. ولكن اختيار الآخر فى هذه المواد ليس سوى طريقة خاصة فى اختيار الذات (لنفسها)؛ فهو اختيار، من جديد، للذات القديمة (الأنا القديمة) التى لن تكون كفاءتها ولا ذوقها محل تهديد (طعن) بفضل السيد نوروا وصحافى الفيجارو. فذلك اعتقاد فى «الأنا» (فى الذات نفسها) بفضل الآخر .

ولكن تكون العملية ممكنة دون نسيان فورى تقريبا للانطباع الحقيقى؛ وهذا النسيان المعنى يستمر حتى «الزمن المستعاد»، وهى عبارة عن تدفق حقيقى «للتذكر الحى» ، عبارة عن بحث للحقيقة التى يفضلها يصبح من الممكن كتابة حدث البيرما .

وقبل إعادة اكتشاف هذا الزمن كان من الممكن أن يقتصر حدث البيرما، لو أن يروست كتبه، على رأى السيد نوروا ورأى الفيجارو. وكان من الممكن أن يقدم لنا يروست هذا الرأى باعتباره رأيه الحقيقى (الأصيل) ، وكنا عندئذ سننتشى بفطنة الفنان الشاب ودقة حكمه (تقديره) .

إن (جان سانتاي) تزخر بمشاهد من هذا النوع؛ وبطل هذه الرواية يظهر لنا دائما فى شكل رومانسى ومفيد. إن (جان سانتاي) رواية بدون عبقرية وهى تسبق تجربة (الزمن المستعاد) ، ومن هذه الأخيرة تتبع العبقرية الروائية. ويروست لم يفتأ يؤكد أن الثورة الجمالية

إن تطابق الحلم والمنافسة هو من الكمال بحيث إن الحقيقة الروائية تنفتت مثل الحليب الدائر عندما نفصل بين عناصر الرغبة البروستية . ولن يتبقى سوى كذبتين هزليتين: بروست الداخلي «بروست النفسى» السيكلوجى .

تساعل، دون جدوى، كيف أمكن أن تتولد عن هذين التجريدين المتناقضين رواية (البحث عن الزمن الضائع) .

إن اقتراب الوسيط يؤدي - كما نعلم - إلى جعل دائرتي الإمكان - اللتين يحتل مركز كل منهما للتناقض - متقاربتين . وإذن فالإحساس الذى يشعر به كل منهما تجاه الآخر لا يكف عن التزايد؛ وميلاد الحب عند بروست يلتبس بميلاد المحقد . وتعارض الرغبة (ازدواجيتها) يبدو جليا جداً فى حالة جيلبرت، فعندما يرى السارد هذه المراهقة لأول مرة، تترجم رغبته إلى عبوس فظيع . ويخرج الدائرة العائلية المباشرة لم يعد هناك مكان من الآن إلا لانفعال واحد؛ الانفعال الذى يشيره الوسيط عندما يرفض بقسوة ولوج «المملكة العليا» التى يمسك بمفتاحها .

يتحدث بروست أيضاً عن الرغبة والمحقد، عن الحب والغيرة، ولكنه يؤكد باستمرار تكافؤ جميع هذه المشاعر . وفى (جان سانتى) يعطى للمحقد تعريفاً رائعاً مثلاً هو كذلك تعريفاً للرغبة:

« إن المحقد يكتب لنا، فى كل يوم، عن حياة أعدائنا، الرواية الأكثر زيفاً، فهو يفترض لهم بدل مساعدة إنسانية رديئة، تخترقها متاعب مشتركة تحرك فيها مشاعر ودية هائلة، فرحة وقحة تبلى مثيرة لسعائنا، فهو يغير كما تغير الرغبة، ويجعلنا كما تفعل الرغبة متعاطفين إلى الدم الإنسانى، ولكن المحقد من جهة أخرى مثل الرغبة لا يمكن أن يشبع إلا بتحليم هذه الفرحة فهو يفترضها، يؤمن بها، ويشاهدها محطمة، على الدوام، وهو مثل

مثلاً مثل التبلر الاستنادالى فى صورته الأصلية، فهذه النظريات تصور لنا رغبة دون وسيط، وترجم وجهة نظر الذات الراغبة المصححة على نسيان الدور الذى يلعبه الآخر فى رؤيته للعالم . وإذا كان بروست يستعمل لغة رمزية فلأن حذف الوسيط لم يخطر بباله ما دام الأمر لا يتعلق أبداً بتصوير روائى ملموس . فهو لا يرى ما تخلف النظرية بل ما تعبر عنه؛ ألا وهو : أثنائية الرغبة وتفاهة الموضوع والتشويه الذاتى وهذا الإحباط (خيبة الأمل) الذى نسميه متعة .. كل شيء حقيقى (صحيح) فى هذا التصوير، وهو ليس كاذباً إلا عندما نزع من أنه كامل . وقد كتب بروست آلاف الصفحات ليكملة، أما النقاد فلم يكتبوا شيئاً؛ فهم يعزلون (يجزئون) جملاً مبتذلة جداً من رواية (البحث عن الزمن الضائع) الضخمة ويقولون : « هذه هى الرغبة البروستية » . فهذه الجملة تبدو لهم ثمينة لأنها تدغدغ، لا لإرادتها، الوهم نفسه الذى تنص عليه الرواية ، هذا الوهم فى الاستقلال (التحرر) الذى يغدو أكثر كذباً لفرط تعلق الإنسان بالمعاصر به .

إن النقاد يمزقون دون خيطة التنورة التى جهدهم الروائى فى نسجها . إنهم يهبطون إلى مستوى التجربة (العامة) المشتركة ويتسرون العمل الفنى كما ابتسر بروست (بتر) أولاً تجربته الخاصة بتناميه بروجوت ونوروا فى فصل البيرما . إن النقاد «الرمزيين» يظنون إذن خارج «الزمن المستعاد» ، فهم يقهقرون العمل الروائى نحو العمل الرومانسى .

ويريد الرومانسيون والرمزيون رغبة محزنة : trans- gurative بيد أنهم يريدونها تلقائية كلية . إنهم لا يريدون أن يسمعوا كلاماً عن الآخر . إنهم يصعدون عن الوجه المظلم للرغبة زاعمين أنه غريب عن أحلامهم الجميلة الشعرية، منكبين أن يكون فديتها . بين لنا الروائى ، فى أعقاب الحلم، مركب الوساطة الداخلية الحزين، (الكيب) : «الحسد والغيرة والمحقد الواهن» . وتبقى قوله ستانداى مفعمة بالحقيقة عندما نطبقها على عالم بروست، عندما نخرج من الطفولة يتطابق كل تغيير (تشويه) مع ألم حاد .

عند الروائيين السابقين، فالمتنازع المتناقضة يبلغ درجة من العنف جعلت البطل عاجزا عن السيطرة عايبا .

يحس القارئ الغربي أحيانا أنه ضائع قليلا في عالم دوستوفسكي، فالقوة الخلة للوساطة الداخلية تمارس هنا في وسط النواة العائلية ذاتها، وتتمس بعدا من الوجود لم يكن مختزقا ، تقريبا ، من طرف الروائيين الفرنسيين، إن لكل من روايي الوساطة الداخلية الثلاثة الكبير مجاله المتميز. فالحياة العامة أو السياسية هي الملقومة، عند ستاندال، برغبة الاقتراض . ويمتد أث عند بروست إلى الحياة الخاصة باستثناء الدائرة العائلية في أكثر الأحيان. وعند دوستوفسكي، تصيب العدة، الدائرة العائلية نفسها وصميم الوساطة الداخلية نفسها يمكن إذن معارضة وساطة «الزواج البخارجي» عند ستاندال وبروست بوساطة «الزواج اللحمي» عند دوستوفسكي، إلا أن هذه القسمة ليست صارمة. إلا ستاندال يتراعى على أرض بروست عندما يرسم صورة الحب القصوى «بالرأس» ، ويبلغ ميدان دوستوفسكي كذلك عندما يبين لنا حقد الابن على أبيه، وكذا تبدل علاقات مارسيل بأبويه أحيانا ذات طابع دوستوفسكي (نسبة إلى دوستوفسكي). إن الروائيين يغامرون في كثير من الأحيان خارج مجالاتهم الخاصة، ولكنهم كلما ابتعدوا كلما كانوا سريعين، اختزاليين ، وغير متيقنين. إن هذه القسمة التقريبية للمجال الوجودي بين الروائيين متحد غزو المراكز الحيوية للمرد من لدن الرغبة المثلثة والتدنيس (الدينس) الذي ينتشر تدريجا في المناطق الأكثر حميمية في الكائن؛ إن هذه الرغبة شر قارض يصيب أولا الأطراف ثم يستشري في المراكز. إنها استلاب أكثر اكتمالا دائما كلما نقصت المسافة بين النموذج وتابعه. وهذه المسافة تبلغ حدتها الأدنى في الوساطة العائلية: بين الأب وابنه، بين الأخ وأخيه، والزوج وزوجته، بين الأ ولولها، كما هو الأمر عند فرانسوا موريك، وطبعاً عند

الحب، لا يابه بالعقل ويعيش اهتمامه مشدوداً إلى أمل لا يقهر .

وقد لاحظ ستاندال من قبل في كتابه (في الحب) وجود ما أسماه بتبلور الحقد. وتكفي خطورة واحدة ليصبح التبلوران شيئا واحدا. وروست يتبين باستمرار وجود الحقد في الرغبة والرغبة في الحقد ولكنه يظل وفيا للغة الكلاسيكية، فهو لا يحذف أبدا كلمات «كما» و«مثل» التي تكثر في المقطع السابق، ولا يبلغ المرحلة القصوى (العليا) للوساطة الداخلية؛ فقد كانت هذه المرحلة مقصورة على رواي آخر هو دوستوفسكي الروسي الذي يسبق بروست من الناحية الكرونولوجية ويخلفه في تاريخ الرغبة المثلثة. وبصرف النظر عن الشخصيات النادرة التي تخلت كلية من الرغبة حسب الآخر، لا يوجد أبدا عند دوستوفسكي حب دون غيرة، ولا صداقة دون حسد، ولا تجملاب دون تطور. فالشخصية نسب عدوها، تبصق في وجهه، ولكنها ترتمى، بعد لحظات ، على رجليه تقبل ركبته. هذا الانهيار الحقود، لا يختلف من حيث المبدأ عن السنويزم Snobisme البروستي والأناية الستاندالية. فالرغبة ، المنسوخة من رغبة أخرى، من نتائجها الحتمية «الحسد والغيرة والحقد العاجز». يقدر ما يقترب الوسيط ويقدر ما تنتقل من ستاندال إلى بروست، ومن بروست إلى دوستوفسكي ، تكون ثمرات الرغبة المثلثة أكثر مرارة .

فالحقد الكثيف جدا، عند دوستوفسكي، ينتهي «بالانفجار» كاشفا عن طبيعته المزوجة أو بالأحرى عن الدور المزدوج الذي يلعبه الوسيط باعتباره نموذجاً عاكساً هذا الحقد الذي يحل (يعبد) هذا الاحترام الوفير الذي يتسمرغ في الوحل بل في الدم هو الشكل الأقصى للصراع الناتج عن الوساطة الداخلية .

إن بطل دوستوفسكي يكشف في كل لحظة بواسطة الحركات والكلمات حقيقة تبقى هي سر الوعي

فهى لم تعرف سلطة الحكم البورجوازي. إن ستاندال وبروست هما روايتا هذا الحكم، وهما يحتلان المناطق العليا من الوساطة الداخلية ويحتل دوستوفسكى فيها المناطق الواطئة جدا .

تمثل (المراهق) بحق الخصائص المميزة للرغبة الدستوفسكية، فالعلاقات بين دولكوروكى وفيرسيلوف لا يمكن أن تترجم سوى بعبارات الوساطة. فالابن والأب يشقان المرأة نفسها، وحب دولكوروكى للجرالة أخماكوفنا منقول عن الحب الأبوى. وهذه الوساطة من الأب لابن ليست هى الوساطة الخارجية للطفولة البروستية، تلك التى حددنا بهدد الحديث عن كومبرى، ولكنها الوساطة الداخلية التى تجعل من الوسيط منافسا مكروها؛ فاللقيط البائس هو فى الوقت ذاته ند أب لا يقوم بواجباته، والضحية المعجبة بهذا الكائن (الأب) الذى تخلى عنه دون مبرر. ولفهم دولكوروكى لا ينفى مقارنته بأطفال وآباء الروايات السابقة بل بـ (السنوب/ التفاج) البروستى المفتون بالكائن الذى يرفض استقباله . وهذه المقارنة ليست صحيحة تماما ؛ لأن المسافة بين الأب والابن أقل من المسافة بين التفاجين، فتجربة دولكوروكى هى إذن أكثر مرارة من تجربة التفاج أو الحسود البروستى؛ فبقدر ما يقترب الوسيط يتعاطف دوره ويتضاءل دور الموضوع. وقد بوا دوستوفسكى، بحس عبقرى، الوسيط مكان الصدارة من المسرح، وأرجع الموضوع إلى المرتبة الثانية؛ ثم إن بناء الرواية يعكس فى النهاية التراتبية الحقيقية للرغبة.

وعند ستاندال وبروست سيكون كل شئ مربا فى (المراهق) حول البطل الرئيسى أو حول الجنرالة أخماكوفنا .

وقد ركز دوستوفسكى روايته على الوسيط فيرسيلوف. وليست (المراهق) مع ذلك وجهة النظر التى تهتما؛ الرواية الأكثر جراءة من روايات دوستوفسكى ، فهى تسوية بين عدة حلول، أما تغيير مركز الجذب

دوستوفسكى. إن عالم دوستوفسكى بعبارات الوساطة يوجد بهذا الجانب أو بالأحرى بالجانب الآخر من عالم بروست كما يوجد بروست بهذا الجانب أو ذلك من ستاندال، وهو يختلف عن العالمين السابقين بالشكل الذى يختلف به العالمان، الواحد عن الآخر. وليس هذا الاختلاف هو غياب العلاقات والاتصالات. ولو كان دوستوفسكى حقا مستقلا كما نزع أحيانا لما أمكننا اختراق أعماله، فنسقرؤها كما نتهجى حروف لغة مجهولة .

لا ينبغي تقديم (الأشباح الواقعية) للدوستوفسكى وكأنها كتلة معدن تسقط من السماء فجأة .

فى عهد النبيل السيد Vogûه تردد، فى كل مكان تقريبا، أن شخصيات دوستوفسكى «روسية» جدا بحيث يصعب استيعابها استيعابا تاما بقولنا: الديكارية .

فهذه الأعمال «الغريبة» فلت، من حيث التحديد، من مقاييسنا الغربية العقلانية، واليوم لم يعد الطابع الروسى هو المهيمن على كتابات دوستوفسكى ولكن داعية الحرية المجدد العبقري عنو التقاليد (١٥)، الذى كسر الأطر القديمة للفن الرومانسى .

ونعارض نحن، دون انقطاع، إنسان دوستوفسكى ووجوده المتحرر، بالتحليلات المبسطة لروايتنا (démotés) الباليين السيكلوجيين والبورجوازيين .

هذه العبادة المتزمتة، مثلها مثل الحيطة القديمة، تحول دون أن نرى فى دوستوفسكى نهاية الرواية العصرية ومرحلتها القصوى .

إن مذهب دوستوفسكى الباطنى النسيى جدا لا يجعل منه سيد روايتنا أو مقلدهم، فليس الكاتب بل القارئ هو الذى يكون الظلام. ويستغرب دوستوفسكى لتردنا؛ فهو مقتنع بتقدمه الروسى على أشكال التجارب الغربية . لقد مرت روسيا - دون مرحلة انتقال - من البنيات التقليدية الإقطاعية إلى المجتمع الأكثر حلالة؛

الروائي فهو موضع بصورة أحسن وأبرع في (الزوج الأبدى) (١٧).

إن فيلتشانونوف العازب الثرى (دوان جوان) زثر نساء ناضج العمر بحيث بدأ التعب والسأم يغزوانه؛ ومنذ أيام فتن بظهور سريع لرجل هو في الوقت ذاته غريب وأليف، محزن ومفرح؛ وبعد قليل يكشف هوية الشخص ويتعلق الأمر بـ : بافيل بافلوفيتش ترستوتزكى الذى وافق زوجته - وهى عشيقته سابقة لفلتشانونوف - المنية منذ قليل. وقد غادر بافيل بافلوفيتش منطقته للالتقاء فى سان بطرسبورج بمشاق الفقيدة ، وقد توفي أحد هؤلاء العشاق بدوره وتبع بافيل بافلوفيتش، فى أسى كبير، الموكب الجنائزى، وبقي فلتشانونوف الذى سيط عليه نظرات وقحة جدا وحاصره بحضوره، وأخذ الزوج المهدود يتحدث عن الماضى أحاديث غريبة جدا، قام بزيارة غريمه فى جوف الليل، شرب نخبه، قبل فمه، عدبه ببراعة بواسطة طفلة شقية لم يعرف أبوها أبدا. لقد ماتت الزوجة وبقي العشيق ولم يعد هناك من موضوع، ولكن الوسيط فلتشانونوف لا يمارس إغراء أقل من إغرائه بحيث لا يقهر.

وهذا الوسيط سارد مثالى لأنه فى قلب الحدث، ولكنه لا يشارك فيه إلا قليلا ، يصور الوقائع كبيرة إلى درجة أن يعجز أحيانا عن ترجمتها ويخشى إهمال جزئية مهمة .

بدأ بافيل بافلوفيتش يتدبر أمر زواج ثان. ومرة أخرى، يذهب هذا الرجل المفتون عند عشيق زوجته الأولى ويطلب إليه مساعدته فى اختيار هدية للزوجة الجديدة، ويرجوه أن يرافقه فى زيارته لها. يرفض فلتشانونوف ولكن بافيل بافلوفيتش يصبر ويتضرع فينال بغيته .

يستقبل «الضيفان» من لدن الفتاة الشابة استقبالا حسنا؛ فلتشانونوف يتكلم كثيرا ويعزف على البيانو

(Piano) ويثير مرحه الاجتماعي الإعجاب فتتجمع الأسرة كلها حوله، ومن بينها الفتاة الشابة التى اعتبرها بافيل بافلوفيتش خطيبته. يقوم هذا الذى يزعم أنه منسى بجهود غير مجدية من أجل أن يبدو جذابا. فلم يأخذه أحد مأخذ الجد، يتأمل هذه الكارثة الجديدة؛ يرتعد، يرتجف قلقل ورغبة .. ويلتقى فلتشانونوف بعد عدة سنوات ببافيل بافلوفيتش فى محطة سكة حديد ولم يكن « الزوج الأبدى » وحيدا بل كانت معه امرأة ساحرة ، زوجته ، وأيضا شاب عسكرى متائق .

ويكشف نص (الزوج الأبدى) عن جوهر الوساطة الداخلية فى أبسط وأبقى صورة ممكنة . فليس هناك استطراد يشتت أو يراوغ القارئ . ولأن النص شديد الضوح فإنه يبدو ملفزا وهو يلقى على المثلث الروائى ضوءا يبهرا . فأمام بافيل بافلوفيتش لا يسعنا التشكيك - فيما يتعلق بالرغبة - فى أولوية الآخر الذى كان ستاندال أول من أرسى قواعدها . فالبطل يحاول دائما أن يقتنعنا أن علاقته بالشئ المرغوب مستقلة عن غريمه . ونحن نرى هنا أن هذا البطل يضلنا، فالوسيط ساكن والبطل يدور فى فلكه كما تدور الكواكب حول الشمس ، وسلوك بافلوفيتش يبدو غريبا ولكنه متوافق دائما مع منطق الرغبة المثلثة . فبافيل لا يستطيع أن يرغب إلا بواسطة فلتتنا نينوف أو فى فلتشانونوف فيما يقول المتصورة، ولذا فهو يصطحب فلتشانونوف عند المرأة التى اختارها لكى يشتبهيا معه ويصبح تبعا لذلك كفيلا لمصداقها بوصفها قيمة جنسية .

وقد يرى بعض النقاد فى بافيل مثالا « للشذوذ الجنسي غير المتحقق » ، ولكن سواء تحقق الشذوذ أو لم يتحقق فإن ذلك لا يقدم تفسيراً لبنية الرغبة ، ربما أبعد هذا التصور بافيل عن اعتباره رجلا طبيعيا، لكنه لا يقدم توضيحا يسمح لنا بالفهم ، أى لا نجد جدوى من إرجاع الرغبة المثلثة إلى شذوذ جنسى لا يستطيع إدراكه . من يمارس التعددية الجنسية .

هي التي تتحكم جيداً في وجوده البائس . إن الرغبة المثلية ، واحدة ، لقد انطلقنا من دون كيشوت لنصل إلى ب . بالفولفيتش . وقد نطلق من (تريستان وليزولتس)^(١٧) كما فعل « ديني دي روجمون » في كتابه (الحب والغريب) ، ونصل سريعاً إلى « سيكولوجية الحسد هذه التي تغزو تخيلاتنا » . وعندما حدد روجمون هذه السيكولوجية بكونها : « تدنيس الأسطورة » الذي يتجسم في شعر تريستان ، اعترف صراحة بالرباط الذي يربط أشكال الحب الأكثر نبلاً بالفساد المرضي كما يصوره لنا بروس ودمتوفسكي : « الحسد مرغوب فيه ، مستشار ، ومفضل بطريقة خفية » وكما يلاحظ ذلك بحق ، روجمون :

« يصل بنا الأمر إلى رغبة أن يكون الكائن المحبوب غير وفي حتى تتمكن من ملاحظته من جليد والإحساس بالحب في حد ذاته » .

تلك هي فعلاً على وجه التقريب رغبة ب . بالفولفيتش : إن الزوج الأبدي لا يمكن أن يستغنى عن الحسد .

وبالاعتماد على تحليلات دني دي روجمون وشهادته ، فإننا نرى من الآن وراء كل أشكال الرغبة المثلية المصيدة الجهنمية الوحيدة نفسها التي يسقط فيها البطل بهدوء .

إن الرغبة المثلية واحدة ، ونعتقد أننا قادرون على تقديم حجة ساطعة على هذه الوحدة في النقطة ذاتها التي يبدو فيها الشك مبرراً أكثر . ويتعلق الأمر « بطرفي » الربة اللذين وضع أولهما سرفاتيس وثانيهما دمتوفسكي ، إلى درجة يبلو معها من الصعب جداً دمجهما في بنية واحدة . سنوافق على أن ب . بالفولفيتش هو آخر التفاج البروستي بل الأنثى الدمتوفسكي ، ولكن من سيتعرف فيه إلى ابن أخ أو ابن أخت ، ولو بعيد ، لدون كيشوت المشهور ؟

وستكون النتائج أكثر أهمية وقيمة لو عكسنا اتجاه التفسير أو معناه : يجب محاولة فهم بعض صور الشذوذ الجنسي انطلاقاً من الرغبة المثلية ، فالشذوذ الجنسي البروستي ، مثلاً ، يمكن أن يعرف بكونه انزلاق قيمة جنسية نحو الوسيط بقيت أيضاً متصلة بالموضوع في الدن حيوانية « العادية » ، وهذا الانزلاق ليس مستحيلاً ، بل هو حقيقي في المراحل الحادة من الوساطة الاناخية ، التي تتميز ببروز ملحوظ باستمرار للوسيط واستغناء تدريجي للموضوع . وبعض مقاطع (الزوج الأبدي) تكشف بوضوح بداية انحراف جنسي نحو المنافس الفاتن .

إن الروايات تضيء بعضها بعضاً ، وعلى النقد أن يستعير مناهجه ومفاهيمه بل معنى جهده من الروايات نفسها . يجب أن نلتفت هنا نحو « بروس » « السجينة » الذي يشبه جداً ب . بالفولفيتش ، من أجل أن نهم رغبة هذا البطل :

« يحدث لنا ، إذا كنا نجيد تحليل حبنا ، أن نرى أن النساء لا يعجبنا إلا بسبب عدد الرجال الذين ننسارهم من أجلهن ، على الرغم من أننا نتألم حتى الموت بسبب مصارعتهن . وإذا ألقى هذا العدد ، فإن هريق المرأة يسقط ، ولنا على ذلك مثال في الرجل الذي أحس بضعف ميله نحو المرأة التي يجب فأخذ يطبق تلقائياً القواعد التي استخلص . ومن أجل أن يتبين أنه لن يكف عن حب المرأة ، وضعها في وسط خطير يتوجب عليه أن يحميها فيه كل يوم » .

من تحت الثيرة الشامخة يبرز القلق البروستي الجوهرى الذي هو أيضاً قلق بالفولفيتش . إن بطل دمتوفسكي يطبق هو الآخر « تلقائياً » ، إن لم نقل بصفاء ، التمسك التي لم يستخلصها في الواقع ، ولكنها بدورها

الأبدى) لسرفانتيس ، والقصتان مختلفتان إلا من حيث التقنية وقصايل الحكمة . يقول ب . پافلوفيتش فلتشانتوف نحو خطيبته ، ويطلب أنسالم إلى لوتير مغازلة زوجته . وفى الحالتين ، فإن قيمة الوسيط تستطيع وحدها للموافقة على جودة الاختيار الجسدى .

لقد ركز سرفانتيس طويلاً ، فى بداية حكايته ، على الصداقة التى تربط الخصمين وعلى التقدير اللامحدود الذى يكنه أنسالم للوتير ، وعلى الدور الوسيط الذى لعبه هذا الأخير بين الأسرتين بمناسبة الزواج .

ومن الواضح أن هذه الصداقة المتأججة مبطنة بشعور حاد بالمنافسة ، ولكن هذه المنافسة تبقى فى الظل .

وفى (الزوج الأبدى) فإن الوجه الآخر للشعور « المثلث » هو الذى يظل خفياً ، فنحن نرى بوضوح حقد الزوج المهدور : وعلمنا أن نخمن تدريجياً الاحترام الذى يخفيه هذا الحقد . فلأن فلتشانتوف يحظى ، فى نظر ، ب . پافلوفيتش ، بامتياز جسدى واسع ، يطلب إليه هذا الأخير اختيار الحلى الذى يهديه إلى خطيبته .

فى القصصتين يبدو أن البطل يسلم مجاناً محبته إلى الوسيط كما يهدى متعبد قرباناً إلى الآلهة . وإذا كان المتعبد يعرض الشيء لكى يتمتع به الإله ، فإن بطل الوساطة الداخلية يقدم الشيء من أجل ألا يتمتع به الإله . فهو يقدم الحبيبة إلى الوسيط من أجل أن يرغب فيها ومن أجل أن ينتصر بعد ذلك على هذه الرغبة المنافسة .

فهو لا يرغب فى وسيطه ، بل يرغب عنه . والشيء الوحيد الذى يرغب فيه البطل هو ذلك الذى يحرم منه وسيطه ، وما يهيمه فى العمق هو الانتصار الحاسم على هذا الوسيط الوقح . إن الكبرياء الجنسية هى التى تقود دائماً أنسالم و ب . پافلوفيتش ، وهى الكبرياء نفسها التى توقعهما فى أكثر الهزائم خزيًا .

إن مقرضى هذا البطل المتحمسين لن يفوتهم نعت مقارنتنا بالنداسة . فدون كيثوت ، حسب اعتقادهم ، لا يقيم إلا فى القمم ، فكيف تخمس مبدع هذا الكائن السامى الفئات البشرية التحتية التى يتمرغ فيها الروح الأبدى ؟ يجب البحث عن جواب هذا السؤال فى إحدى القصص التى سخر فيها سرفانتيس من دون كيثوت .

وعلى الرغم من أن هذه النصوص مصبوبة كلها فى آلة عروية أو آلة الفروسية ، فإنها ليست كلها سقطات معادة فى الأنواع الرومانسية الروائية . إن أحد هذه النصوص ، وهو نص (الفضولى الوقح) ، يمثل رغبة مثلية شبيهة جداً برغبة ب . پافلوفيتش . لقد تزوج أنسالم^(١٨) منذ قليل الشابة الجميلة كامى ، وقد تم الزواج بواسطة لوتير : الصديق الأثير للزوج السيد .

وبعد وقت ما ، من الزواج ، تقدم أنسالم إلى لوتير بطلب مثير : فقد توسل إليه أن يغازل كامى التى يريد ، حسب زعمه ، « اختبار وفائها » . يرفض لوتير بغضب ، ولكن أنسالم يلح فى الطلب ، يحث صديقه بألفى طريقة ويكشف فى كل أقواله عن الطابع الملحاح لرغبته ، نهزب لوتير طويلاً ولكنه تظاهر بالقبول لطمأنه أنسالم ، فما كان من هذا الأخير إلا أن رتب لقاء بين الاثنين : (لوتير والزوجة) ؟ سافر وعاد فجأة ، وعائب لوتير عتاباً مرّاً لكونه لم يقم بواجبه بجدية . وبكلمة ، فقد تصرف بطريقة خرقاء إلى درجة أنه ألقى بلوتير وكامى فى أحضان بعضهما ، وبعد أن علم أنه خدع انتحراً يأساً .

عندما نقرأ هذا النص فى ضوء (الزوج الأبدى) و (السجينة) لا يمكن أبداً أن نحكم عليه بأنه مفتعل وغير ذى فائدة .

فدستوفسكى وبروست يساعدانا على استيعاب المعنى الحقيقى . و (الوقح الفضولى) هو (الزوج

فكل ملاحظاته حول (دون كيشوت) تدحض التأثير الرومانسي .

إن وجود (الفضولي الوقح) إلي جانب (دون كيشوت) ألقى دائماً النقاد . وتتساءل عما إذا كانت القصة مطابقة (ملائمة) للرواية . إن وحدة الرائعة تبدو متصدعة قليلاً ، وهذه الوحدة هي التي تكشفها رحلتنا عبر الأدب الروائي .

انطلقنا من سرفانتيس وعدنا إليه ، ولاحظنا أن عبقريه هذا الروائي تحمل الأشكال القصوى للرغبة حسب الآخر . وبين سرفانتيس دون كيشوت وسرفانتيس أنسلم ، ليست المسافة صغيرة مادامنا نستطيع أن نضع فيها كل الروايات المذكورة في هذه الدراسة ، ولكنها مسافة ليست مستعصية على الاجتهاد . مادام كل هؤلاء الروائيين متضامين ، ومادام فلويري وستندال وبروست ودمتوفسكي يكونون سلسلة مترابطة من سرفانتيس إلى آخر .

إن الحضور التلقائي للوساطة الخارجية والوساطة الداخلية داخل رواية واحدة يؤكد ، في نظرنا ، وحدة الأدب الروائي . ووحدة هذا الأدب تؤكد ، بالمقابل ، وحدة (دون كيشوت) . إننا نثبت الواحدة بالأخرى كما نثبت كروية الأرض بالدوران حولها .

إن الطاقة الإبداعية كبيرة جداً عند أبي الرواية الحديثة ، إلى درجة أنها تمارس تأثيرها دون جهد . فهي كل « الفضاء » الروائي . فليس هناك من فكرة في الرواية الغربية لم تكن بذرتها موجودة عند سرفانتيس . وفكرة هذه الأفكار ، الفكرة التي يتأكد دورها المركزي في كل لحظة ، الفكرة الأم التي نستطيع انطلاقاً منها أن نعثر على كل شيء ، هي الرغبة المثلثة التي تستخدم قاعدة لنظرية الرواية الروائية .

تقتصر (الفضولي الوقح) و (الزوج الأبدى) تأويلاً غير رومانسي لـ (دون جوان) . فأنسلم و ب . بالفلويتش يصفان السادة الصغار الثرثارين الكافين ، البروميثوسيين الذين يزخر بهم عصرنا . فالكبرياء هي التي تصنع (دون جوان) وهي التي تجعل منا ، في الأجل القريب أو البعيد ، عبيد الآخرين .

و (دون جوان) الحقيقي ليس مستقلاً فهو غير قادر على الاستغناء عن الآخرين بل على العكس ، وهذه الحقيقة تم إخفاؤها اليوم ولكنها حقيقة بعض شخصيات شكسبير المغرية ، إنها حقيقة (دون جوان) لمولير :

« المصادفة هي التي أرنتي هذين الحبيبين ثلاثة أو أربعة أيام قبل سفرهما . لم أر أبداً شخصين يمثل فرحة هذين أحدهما بالآخر ، ولا حباً يمثل الذي انفجر بينهما . إن الرقة المثلثة لجهما المتبادل جعلتني أنفعل . لقد أصابتني الضربة في القلب وبدأ حبي بالحسد . نعم لم أقو على الألم برؤيتهما سعيدين باجتماعهما ، لقد أثار الحزن (المشوب بالغضب) رغائبي ، وتصورت لنفسى لذة كبيرة في قدرتي على تعكير ذكائهما وفك الارتباط الذي جرح هشاشة (رقة) قلبي » .

ما من تأثير أدبي يستطيع تفسير نقاط الالتقاء بين (الفضولي الوقح) و (الزوج الأبدى) . تتصل الخلافات كلها بالشكل ، والتماثلات بالمضمون . ولم يشك دستوفسكي أبداً في هذه التماثلات ، ولم ينظر إلى الرائعة الإسبانية ، شأنه شأن كثير من قراء القرن التاسع عشر ، إلا من خلال التفسيرات الرومانسية . وقد كان يحمل بالتأكيد صورة خاطئة جداً عن سرفانتيس :

المواش :

- (١) بلاد الغال : منطقة أوروبا القديمة تشمل حالياً فرنسا وبلجيكا وسويسرا وألمانيا . وكانت قديماً تشمل إيطاليا .
- (٢) مقطع من رواية (دون كيشوت) لسرفانتيس .
- (٣) ناقد فرنسي Jules de Gautier تحدث عن النزعة البولارية في روايات تولوير .
- (٤) جوليان سوريل : الشخصية البارزة في رواية الأحمر والأسود .
- (٥) أستعمل هذه الكلمة وهي خطأ شائع ومتداول رغم أن اللفظة الصحيحة هي زوجة التي تطلق على المذكر ولؤثت في آن .
- (٦) L'homme du ressentiment : إنسان الحقد . كتاب المفكر الألماني : ماكس شيلر : بميوغ (١٨٧٤ - ١٩٢٨) كتب عدة تحليلات فينومولوجية منها طبيعة وشكل الود ١٩٢٣ ولد طبع كتابه (رجل الاحسا) وترجم بالفرنسية سنة ١٩٢٣ منشورات جاليمار وأعيد طبعه سنة ١٩٧٠ في كتاب الجيب. راجع لاروس سنة ١٩٧٩ وموسوعة : الاتجاهات الرئيسة للبحث في العلوم الاجتماعية والإنسانية في القسم ١٢ المجلد ٢ ص ١٦١١ .
- (٧) مصطلح علمي (التاريخ الطبيعي) يعني إعادة الإنتاج : Une parthénogénèse .
- (٨) مايرا : أحد الملوك المشهورين في روايات القروسية .
- (٩) كتاب ستانداي ، المعروف : De L'Amour
- (١٠) اللامعالي : L'immoraliste : هي إحدى روايات : أندريه جيد المشهورة .
- (١١) كتاب لستانداي Les Chroniques italiennes : الأعصار الإيطالية .
- (١٢) أشهر روايات مارسيل بروست .
- (١٣) La Berna : لمبة ذكرها بروست في روايته .
- (١٤) اقترح نجيب المانع في (أشكال الرواية الحديثة) ترجمة Snob / Snobisme بنفاجي نفاجة. راجع : المقدمة / من الكتاب أعلاه .
- (١٥) هو محارب الإيقونات أو : L'iconoclaste عدو التقاليد .
- (١٦) (الزوج الأبله) : إحدى روايات ديميتري سكس المشهورة . راجع أعماله الأدبية .
- (١٧) تريستان وإيزولدا Tristan et Isolde أسطورة قديمة .
- (١٨) أنسلم ولوير : بعلا قصة (الفضولي الوقح) أو (الزوج المخلوع) أو (الصديقان) في رواية دون كيشوت . راجع دون كيشوت .

مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية*

لوسيان جولدمان

فرنسا بدرجة كبيرة - وعمل رينيه جيرار المنشور حديثاً (الكذب الرومانسي والحقيقة الروائية) ^(١)، حيث اكتشف جيرار التحليلات اللوكاتشوية - التي لم تكن معروفة له شخصياً كما أخبرني بذلك مؤخراً - فحاول تكييفها مع نقاط معينة ومتعددة من كتابه.

قادتني دراستي لـ «نظرية الرواية» وكتاب جيرار إلى صياغة عدد من الفرضيات التي بدت لي مهمة، فطورت على أساسها عملي الأخير عن روايات مالرو. تركزت هذه الفرضيات، من ناحية، على التماثل بين بنية الرواية الكلاسيكية وبنية التبادل في الاقتصاد الليبرالي، وتركزت من ناحية أخرى على تماثلات معينة في التحولات الأخيرة للرواية.

- ولتكن البدئية أن ترسم مخططات البناء التي وصفها لوكاتش، وهو بناء كما يعتقد لوكاتش، ربما

منذ عامين، وفي يناير ١٩٦١، طلب إلى معهد علم الاجتماع في الجامعة الحرة ببروكسل أن أقود مجموعة بحثية في دراسة لعلم اجتماع الأدب، وأن تبدأ بدراسة روايات أندريه مالرو. ويقدر عظيم من الخشية وافقت على الطلب.

كان عملي في فلسفة وتراچيديا القرن السابع عشر قد جعلني ضد أية إمكانية للدراسة مشابهة عن الرواية، حتى وإن كانت في شكل قصص معاصر وشديد القرب إلينا مثل روايات أندريه مالرو. ولقد قضيتا العام الأول في دراسة أولية لمشكلات الرواية بوصفها شكلاً أدبياً، وكانت نقطة البداية عمل جورج لوكاتش الكلاسيكي (نظرية الرواية) ^(٢) - برغم أنه لم يكن عملاً معروفاً في

* ترجمة عيسى دومة، للدرس المساعد بقسم اللغة العربية (كلية الآداب، جامعة القاهرة).

إن بطل الرواية الممسوس إما أن يكون مجنوناً أو مجرماً، وهو في كلتا الحالتين، كما قلت، شخصية إشكالية بشكل يحشوا المتفسخ، ومن ثم غير الأصل، عن قيم أصيلة في عالم الخضوع والتقاليد - بشكل محتوي ذلك النوع الأدبي الجديد: «الرواية» الذي خلقه الكتاب في مجتمع الفرد.

وعلى أساس من هذه التحليلات يقدم لوكانش تصنيفاً للرواية، منطلقاً من العلاقة بين البطل والعالم، فيميز بين ثلاثة أنماط هيكلية من الرواية الغربية في القرن التاسع عشر، بالإضافة إلى نمط رابع يشكل تحولاً فعلياً في الشكل الروائي إلى صيغ جديدة، وهو ما يحتاج إلى نوع آخر من التحليل. لقد بدا له في ١٩٢٠ أن هذه الإمكانية الرابعة قد عبرت عنها روايات تولستوى قبل غيرها، حيث تجاهد هذه الروايات للاقترب من الملحمية. أما الأنماط الثلاثة من الرواية التي يقدمها تحليله فهي:

أ - رواية المثالية المطلقة، التي يميزها نشاط البطل ووعيه الذي يكشف عن ضيق أفق في علاقته بالعالم المعقد: (دون كيشوت)، و(الأحمر والأسود).

ب - الرواية النفسية، التي تهتم قبل كل شيء بتحليل الحياة الجوانية، ويميزها سلبية البطل، ووعى متحير وأكبر من أن يرضى بما يمكن أن يقدمه عالم التقاليد: (أبلوموف)، و(التربة العاطفية).

ج - الرواية الرومسية، وتنتهي بالحصار الذي يفرضه البطل على نفسه؛ إذ على الرغم من توقفه عن البحث الإشكالي فإنه لا يقبل عالم التقاليد أو يتخلى عن مجال القيم الضمنية. إن الحصار الذي يفرضه البطل على نفسه يعنى أنه يتميز بـ «النضج الرجولي»: (فيلهلم ميستر) لجوته، و(هينرش الأخضر) لـ (جوتفريد كيلر).

وبعد أربعين سنة كانت تحليلات جيرار، في أغلب الأحوال، قريبة تماماً من تحليلات لوكانش. فالرواية عند جيرار أيضاً، هي قصة بحث متفسخ (أو ما يسميه بحث

لا يميز الرواية في عمومها، غير أنه يميز على الأقل أكثر جوانبها أهمية (وربما جانبها الأساسي من وجهة النظر التكوينية). إن شكل الرواية كما درسه لوكانش يتميز ببطل يسميه تسمية موقفة: «البطل الإشكالي»^(٣).

إن الرواية هي قصة بحث متفسخ (ما يسميه لوكانش «بحث ممسوس») بحث عن قيم أصيلة في عالم هو نفسه متفسخ. ولكنه من ناحية أخرى، وطبقاً لصيغة مختلفة، بحث على مستوى متقدم.

ليس معنى القيم الأصيلة طبعاً تلك القيم التي يراها الناقد أو القارئ قيماً أصيلة، ولكنها تلك القيم التي تنتمط عالم الرواية باعتباره كلاً وفقاً لصيغة ضمنية، ودون أن يكون لها وجود علني في الرواية. إنها تمشي في عملها دون أن يقال إن هذه قيم ملزمة لكل رواية، كما أنها تختلف من رواية إلى أخرى.

وحيث إن الرواية نوع أدبي ملحمي يميزه - بخلاف الحكاية الشعبية والقصيدة الملحمية نفسها - التمزق القاهر بين البطل والعالم، نجد في تحليل لوكانش لطبيعة التفسخين (تفسخ البطل وتفسخ العالم) أنه تفسخ لا بد أن يتولد عنه شيان: تعارض في التكوين، وهو أساس التمزق القاهر، ثم وحدة مناسبة تجعل وجود الشكل الملحمي ممكناً.

إن التمزق الحاد وحده سيقود إلى التراجيديا أو إلى الشعر الغنائي. وغياب التمزق، أو مجرد وجوده بالصدفة، سيقود إلى القصيدة الملحمية أو إلى الحكاية الشعبية.

وتتخذ الرواية طبيعتها الجدلانية من موقفها بين الطرفين، إذ هي بقدر ما تستمد من الوحدة الجوهرية للبطل والعالم، وهي الوحدة المفترضة في كل الأشكال الملحمية، تستمد من ناحية أخرى، من تمزقهما القاهر: إن وحدة البطل ووحدة العالم مردها إلى الحقيقة القائلة بأن كلاً منهما متفسخ في علاقته بالقيم الأصيلة. أما التعارض فمرده إلى الاختلاف بين طبيعة كل من التفسخين.

جيد، بل إنني لست واثقا تماما من أن التوسط عموما نمط في العالم القصصى كما يعتقد جيرار. إن مصطلح «التفسخ» يبدو لى أكثر اسعاء، وأكثر ملاءمة، بالطبع، شريطة أن تكون طبيعة هذا التفسخ خاصة بكل تحليل على حدة .

وعلى الرغم من ذلك، وعن طريق مقولة التوسط، بل عن طريق المبالغة فى أهميتها، استطاع جيرار أن يكشف عن تحليل للبنية التى لا تتضمن فقط شكلا فى غاية الأهمية من أشكال تفسخ العالم القصصى، وإنما تتضمن أيضا الشكل الذى قد يكون - من وجهة نظر تكوينية - أول ما أعطى الحياة للنوع الأدبى (الرواية)؛ فالرواية نفسها ظهرت نتيجة لأشكال أخرى ناشئة عن التفسخ.

ومن هنا، فإن تصنيف جيرار يتأسس أول ما يتأسس على وجود شكلين من أشكال التوسط: توسط خارجى، وتوسط داخلى. ما يميز الأول أن أداة التوسط هى أداة خارجية بالنسبة للعالم الذى يبحث فيه البطل (على سبيل المثال: غراب الفروسة فى «دون كيشوت»)، أما ما يميز الثانى فهو أن أداة التوسط تنتمى إلى هذا العالم نفسه (العشيق فى «الزوج الأبدى»).

وتوجد عبر هاتين المجموعتين اختلافتين، من حيث النوع، فكرة التفسخ المستفحل، الذى يتم التعبير عنه من خلال التقارب المتزايد بين الشخصية القصصية وأداة التوسط، ومن خلال المسافة التى تزداد اتساعاً بين هذه الشخصية والسمو إلى المثل الأعلى "vertical transcendence". ولنتناول الآن أن نوضح نقطة خلاف أساسية بين لوكاتش وجيرار. إن الرواية، بوصفها قصة بحث متفسخ عن قيم أصيلة فى عالم غير أصيل، هى بالضرورة سيرة حياة وعرض اجتماعى فى الوقت نفسه. والأمر الأكثر أهمية هنا هو أن موقف الكاتب من العالم الذى يخلقه يختلف فى الرواية عن الموقف من العالم فى أى شكل أدبى آخر. هذا الموقف المخصوص يسميه جيرار

«أسمى» عن قيم أصيلة فى عالم متفسخ، وعن طريق بطل إشكالى. والمصطلح الذى يستخدمه جيرار مصطلح هيدجرى الأصل، لكنه أعطاه، غالباً، محتوى مختلفاً إلى حد ما عن المصطلح الهيدجرى نفسه. ودون أن ندخل فى تفاصيل، لابد أن نقول إن جيرار أحل محل ثنائية هيدجر (the ontic - the ontological) الوجودى والوجود المتعين، ثنائية أخرى ترتبط بها بوضوح هى ثنائية الوجودى، والميتافيزيقى، وهى ثنائية تماثل عنده الأصل، وغير الأصل. ولكن بينما يتم استبعاد أية فكرة عن التقدم والتقهقر لدى هيدجر، يمنع جيرار مصطلحيه (الوجودى، والميتافيزيقى) محتوى أكثر ارتباطاً بمواقف لوكاتش منه بمواقف هيدجر؛ ذلك أنه يقيم بين المصطلحين علاقة تحكمها مقولات التقدم والتقهقر⁽⁴⁾.

إن تصنيف جيرار يقوم على الفكرة القائلة بأن تفسخ العالم القصصى هو نتيجة لمرض وجودى متقدم قليلاً أو كثيراً («قليلاً أو كثيراً» هذه هى بالضبط ما يتعارض مع تفكير هيدجر)، وهو مرض يتمثل، داخل العالم القصصى، مع تزايد الرغبة الميتافيزيقية، أو لنقل الرغبة المتفسحة؛ ومن ثم، فإن هذا التصنيف يقوم على فكرة التفسخ. وهنا يضيف جيرار على تحليلات لوكاتش إحكاماً يبدو لى فى غاية الأهمية، إذ إن تفسخ العالم القصصى بالنسبة له، وتقدم المرض الوجودى، وتزايد الرغبة الميتافيزيقية - كلها أمور يتم التعبير عنها عن طريق «توسط» يزيد أو ينقص، وهو توسط يعمل على توسيع المسافة بين الرغبة الميتافيزيقية والبحث الأصل، أى البحث عن «سمو إلى المثل الأعلى "vertical transcendence"».

إن هناك أمثلة متعددة على التوسط فى عمل جيرار، من غراب الفروسة التى تقف بين دون كيشوت والبحث عن قيم أصيلة، إلى العشيق الذى يقف بين الزوج ورغبته فى رواية ديستوفسكى (الزوج الأبدى) وبالمصادفة فإن أمثله لا تبدو لى دائماً مختارة بشكل

ولا تنصب سخرية الكاتب عند لو كاتش على البطل فقط، الذى هو شخصية ممسوسة يحارها الكاتب، وإنما تنصب أيضاً على الطابع التجريدى، ومن ثم الطابع غير الملام، والمتفسخ لوعيه الخاص. هذا هو السبب الذى يجعل قصة البحث المتفسخ، سواء الممسوس أو الأعمى، هى السبيل الوحيد دائماً للتعبير عن حقائق جوهرية .

إن التحول الأخير لدون كيشوت، أو جوليان سوزيل ليس اكتشافاً للأصالة والسمو إلى المثل الأعلى كما يعتقد جيرار، وإنما هو ببساطة إدراك للتفاهة، إدراك للطابع المتفسخ ليس لبحثه الذى كان فقط، وإنما أيضاً لأى بحث مأمول ويمكن.

هذا هو السبب فى أن التحول نهاية وليس بداية، وأن وجود هذه السخرية (التى هى أيضاً، ودائماً، سخرية من الذات) هو الذى مكن لو كاتش من وضع تعريفين متلازمين، وهما تعريفان يدوان لى ملائمتين خاصة لهذا الشكل الروائى: يبدأ الطريق، وتنتهى الرحلة، والرواية هى شكل النضج الرجولى. أما الصبغة الثانية فمحددة على نحو واضح كما رأينا فى رواية تعليمية من نمط (فيلهام ميستر)، التى تنتهى بحصار يفرضه البطل على ذاته؛ إذ يتخلى عن البحث الإشكالى، دون أن يقبل عالم التقاليد أو يتجنب المجال الصريح للقيم .

وهكذا فإن الرواية بالمعنى الذى يعطيه لها لو كاتش وجيرار تظهر بوصفها نوعاً أدبياً حين لا تستطيع القيم الأصيلة، التى هى قيم مضمنة دائماً، أن تكون حاضرة فى العمل الأدبى فى شكل شخصيات واعية أو وقائع مجسدة. ولا توجد هذه القيم إلا بشكل مجرد ومفهومى فى وعى الروائى، حيث تتخذ طابعاً أخلاقياً. غير أن الأفكار المجردة لا مكان لها فى عمل أدبى لأنها ستشكل عنصراً قلقاً .

مشكلة الرواية إذن هى أن تجعل ما هو مجرد وأخلاقي فى وعى الروائى العنصر الجوهري من عناصر

«الفكاهة» humour ينما يسميه لو كاتش «السخرية» irony . وهما يتفقان على أن الروائى لابد له أن يجاوز وعى أبطاله، وأن هذه المجاوزة (الفكاهة أو السخرية) ينشأ عنها، من الناحية الجمالية، الإبداع القصصى . ولكنهما يختلفان فيما يتعلق بطبيعة هذه المجاوزة. ويدعو لى موقف لو كاتش فى هذا الصدد مقبولاً أكثر من موقف جيرار.

فالروائى عند جيرار يترك عالم التفسخ، ويعيد اكتشاف الأصالة والسمو إلى المثل الأعلى فى اللحظة التى يكتب فيها عمله. وهذا هو السبب الذى جعل جيرار يعتقد أن غالبية الروايات العظيمة تنتهى بتحول البطل إلى هذا السمو إلى المثل الأعلى، وأن الطابع المثالى فى نهايات معينة: (دون كيشوت)، (والأحمر والأسود) ويمكن الإشارة أيضاً إلى (أميرة كليف) إما أن يكون وهماً يتوهمه القارئ، أو نتاجاً لبقايا من الماضى فى وعى الكاتب .

مثل هذه الفكرة هى بالضبط ما يتعارض مع جماليات لو كاتش، إذ يتولد عنده أى شكل أدبى (وأى شكل فى عظيم عموماً) من حاجتنا إلى التعبير عن مضمون جوهري، وإذا ما تم للكاتب فعلاً تجاوز التفسخ القصصى، حتى خلال التحول النهائى لعدد من الأبطال، فإن قصة هذا التفسخ لن تكون أكثر من مجرد حادثة، وسوف تتخذ فى تعبيرها طابع السرد المسلى بدرجة أو بأخرى .

فيما عدا ذلك، فإن سخرية الكاتب، وحياده فى علاقته بشخصياته، والتحول الأخير للأبطال فى القصة كلها حقائق مؤكدة لا شك فيها .

وأياً كان الأمر، فإن لو كاتش يعتقد تماماً أن الرواية بقدر ما هى إبداع خيالى لعالم يحكمه تفسخ شامل، فإن هذا التجاوز لا يمكن أن يكون أكثر من تجاوز متفسخ، ومجرد، ومفهومى، ولا يمكن أن نلمسه بوصفه حقيقة مجسدة .

غير أن المشكلة الأولى التي يجب أن يواجهها علماء اجتماع الرواية هي العلاقة بين شكل الرواية نفسه وبنية البيئة الاجتماعية التي ظهر فيها. أو فنقل: العلاقة بين الرواية بوصفها نوعاً أدبياً والمجتمع الفردي الحديث .

ويدور اليوم أن الجمع بين تحليلات لوكتاش وچيرار - رغم أن تحليلاتهما قد تم عرضها دون مشاغل سوسيولوجية معينة - إذا لم يجعلنا قادرين على توضيح المشكلة بشكل كامل، فإنه سيجعلنا على الأقل قادرين على أن نخطو خطوة حاسمة في اتجاه توضيحها .

كنت أقول، منذ قليل، إن الرواية يمكن تعريفها بأنها قصة بحث متفلسف عن قيم أصيلة، بطريقة متفلسفة، في مجتمع متفلسف، وأن هذا التفلسف يقدر ما يتركز على البطل، يتم التعبير عنه أساساً من خلال «التوسط»، أي تقليص القيم الأصيلة إلى المستوى الضمني، وتلاشيها بوصفها وقائع معلنة. ومن الواضح أن هذا بناء معقد على نحو خاص، ويصعب أن نتخيل ذات يوم أنه ظهر ببساطة عن طريق الابتكار الفردي، دون أن يكون له أي أساس في الحياة الاجتماعية للجماعة .

ومهما يكن من أمر، فإن ما لا يمكن أن نصنعه أبداً أن يكون شكل أدبي على مثل هذه الدرجة من التعقد الجدلي، شكل أُميد اكتشافه مراراً، وعلى مدى قرون، لدى كتّاب مختلفين جداً وفي بلدان شديدة الاختلاف، وأصبح شكلاً متفقاً، على المستوى الأدبي، في التعبير عن فترة بكاملها - كل هذا دون أن يكون هناك تماثل، أو علاقة لها معنى، بين هذا الشكل وأكثر الجوانب أهمية في الحياة الاجتماعية .

لقد بدت لي هذه الفرضية على نحو خاص بسيطة، والأهم من هذا أنها بدت لي منمّرة وجديرة بالثقة، رغم أنها أخذت مني أعواماً حتى أعثر عليها .

العمل، حيث لا يمكن للواقع أن يوجد إلا في شكل غياب لا يتحدد في موضوع (يقول چيرار: شكل متوسط)، وهو ما يساوى حضوراً متفلسفاً. إن الرواية كما يقول لوكتاش هي النوع الأدبي الوحيد الذي تصيح فيه أخلاقيات الروائي مشكلة جمالية في العمل الأدبي .

إن مشكلة علم اجتماع الرواية هي المشكلة التي شغلت دائماً علماء اجتماع الأدب، ومع ذلك فليس هناك، حتى الآن، محاولة لخطوة حاسمة في اتجاه شرح هذه المشكلة. لقد كانت الرواية في الجزء الأول من تاريخها سيرة حياة وعرضاً لمجتمع؛ ولذلك كان من الممكن دائماً بيان أن العرض الاجتماعي يعكس - بدرجة أو بأخرى - المجتمع في هذه الفترة، وليس شرطاً أن يكون المرء عالم اجتماع حتى يرى هذا .

ومن ناحية أخرى، كان قد تم إقامة الصلة بين تحول الرواية منذ كافكا والتحليل الماركسي لظاهرة التشيؤ، وهنا أيضاً لابد أن يقال إن علماء الاجتماع الجادّين رأوا في ذلك مشكلة أكثر مما رأوا فيه حلاً. وعلى الرغم من أنه بنا واضحاً أن العوالم غير المعقولة لدى كافكا أو (الغريب) لكامو، أو عالم روب جرييه المصوغ من أشياء حيادية نسبياً - كلها عوالم متطابقة مع تحليلات التشيؤ كما قدمها ماركس والماركسيون المتأخرون - على الرغم من ذلك كانت المشكلة التي ظهرت هي: إذا كانت هذه التحليلات قد تم عرضها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وتركزت على ظاهرة في مرحلة مبكرة، فلماذا لم يتم التعبير عن هذه الظاهرة نفسها في الرواية إلا عند نهاية الحرب العالمية الأولى .

لقد تركّزت هذه التحليلات، باختصار، على العلاقة بين عناصر معينة في محتوى الأدب القصصي ووجود الواقع الاجتماعي الذي يعكسه هذا الأدب، دون تغيير تقريباً، أو مع تغيير بدرجة أو بأخرى .

- صلة البشر بالبشر، بالإضافة إلى صلة الناس بالأشياء - ويحل محلها علاقة توطئة ومتفسخة: علاقة مع قيم التبادل الكمية تماماً .

وبطبيعة الحال، تستمر القيم الاستعمالية موجودة، بل تستمر - في محاولة أخيرة - حاكمة للحياة الاقتصادية كلية. غير أن مفعولها يتخذ طابعاً ضمناً، تماماً مثل مفعول القيم الأصلية في العالم القصصى .

وعلى المستوى الواعى والمعلن، تتألف الحياة الاقتصادية من أناس متجهين بكاملهم إلى القيم التبادلية، القيم المتفسخة. وينضم إلى الإنتاج عدد من الأفراد - البلدعين في كل مجال - ممن يقون متجهين أساساً إلى القيم الاستعمالية، فيصبحون أفراداً إشكاليين نظراً لأنهم يقعون على حواف المجتمع .

وبالطبع، إذا لم يتقبل هؤلاء الأفراد الوهم الرومانتيكى (أو ما يسميه جيرار الكذب) حول التمزق الكامل بين الجوهر والمظهر، بين الحياة الداخلية والحياة الاجتماعية، فإنهم لا يمكن أن يندفعوا بعمليات التفسخ التي يخضع لها نشاطهم الإبداعي في مجتمع السوق، عندما يصبح لهذا النشاط وجود عانى؛ عندما يصبح كتاباً، أو تصويراً، أو تعاليم، أو مؤلفاً موسيقياً .. إلخ؛ فيتمتعون بمكائنة معينة ويحصلون بالتالى على ثمن معين. ولابد أن تضيق هنا؛ لأن المستهلك الأخير - فى الفصل الأخير من عملية التبادل - يقف فى مواجهة المنتج، فإن أى فرد فى مجتمع السوق يجد نفسه، فى لحظات معينة من النهار، يسعى إلى القيم الاستعمالية الكيفية التى لا يستطيع أن يحصل عليها إلا من خلال توسط القيم التبادلية .

ومن هذا المنظور، لا يوجد شئ عجيب فيما يتصل بإبداع الرواية بوصفها نوعاً أدبياً، فشكلها الذى بدأ شديد التعقيد هو شئ يحياه الناس كل يوم، عندما يضطرون إلى البحث عن طابع كلئى، وعن قيمة استعمالية كلية، بطريقة يمزقها توسط القيمة الكمية:

إن شكل الرواية يبدو لى كما لو كان فى حقيقة أمره عبارة عن نقل للحياة اليومية فى المجتمع الفردى - التى تم خلقها عن طريق إنتاج السوق - إلى المستوى الأدبى؛ إذ توجد مماثلة دقيقة بين الشكل الأدبى للرواية، كما حددها بمساعدة لوكاتش وجيرار، والعلاقة اليومية بين الرجل والسلعة بشكل عام. وبشكل أعم بين بشر وبشر آخرين فى مجتمع ينتج من أجل السوق .

إن العلاقة الطبيعية والصحية بين الناس والسلعة هى تلك التى يكون فيها الإنتاج محكوماً بالاستهلاك فى المستقبل، بالقيمة الملموسة للأشياء، «بقيمتها الاستعمالية» . أما ما يميز الإنتاج الحالى من أجل السوق فهو على العكس من ذلك، أى إهمال هذه العلاقة مع وعى البشر، وتقليصها إلى انفعالات المضمنة عبر توسط الواقع الاقتصادى الجديد الذى أفرزه هذا الشكل من أشكال الإنتاج، أعنى «القيمة التبادلية» .

فى أشكال مجتمعية أخرى، وعندما يحتاج المرء إلى أداة من أدوات الملبس أو المسكن، يضطر إلى إنتاجها بنفسه، أو الحصول عليها من شخص قادر على إنتاجها ومضطر لإمداده لها، سواء كان ذلك وفقاً لقواعد معينة متفق عليها، أو من أجل الحصول على السلطة، والصداقة .. إلخ، أو كان ذلك جزءاً من نظام تبادلى^(٥).

أما إذا أراد شخص أن يحصل على أداة من أدوات الملبس أو المسكن اليوم، فلا بد له أن يجد المال اللازم لشراؤها. ومنتج الملابس أو المساكن لا يبالى بالقيمة الاستعمالية للأشياء التى ينتجها؛ فهذه الأشياء بالنسبة له ليست أكثر من شر لابد منه لكى يحصل على ما يهيمه هو دون غيره. وقيمة التبادل كافية لضمان قابلية مشروعه لأن يتحقق .

وفى الحياة الاقتصادية التى تشكل أكثر الجوانب أهمية فى الحياة الاجتماعية الحديثة، تميل كل صلة أصلية مع الجانب الكيفى للأشياء والأشخاص إلى الزوال

وعى لابد من تصوره بوصفه واقعاً ديناميكياً في طريقه إلى حالة معينة من التوازن. وما يفصل علم الاجتماع الماركسي في هذا المجال كما في المجالات الأخرى - عن الاتجاهات الوضعية، والنسبية، والانتقائية في علم الاجتماع - أنه يدرك المفهوم الأساسي، لا في الوعي الجماعي الفعلي، ولكن في المفهوم المبني للوعي الممكن، وهو المفهوم الوحيد الذي يؤدي إلى فهم الاحتمال الأول (الوعي الفعلي) .

ب - إن العلاقة بين الإيديولوجيا الجماعية والإبداعات الفردية العظيمة: الأدبية والفلسفية، والنظرية .. إلخ لا تكمن في تطابق مضمونهما، وإنما تكمن في الدرجة المتقدمة جداً من التماسك، وفي تماثل الأبنية. وهما تماسك وتماثل يمكن أن يتم التعبير عنهما في مضامين خيالية تختلف إلى حد بعيد عن المضمون الحقيقي للوعي الجماعي .

ج - إن العمل الأدبي الذي يتطابق مع البنية العقلية لمجموعة اجتماعية معينة يمكن أن يقوم ببلورته، في حالات استثنائية معينة، أدب فرد يكون على صلة ضمنية جداً بهذه المجموعة. ويكمن الطابع الاجتماعي للعمل الأدبي في الحقيقة القائلة بأن أدبياً فرداً لا يمكنه بحال أن يؤسس من لدنه بنية عقلية متماسكة تتطابق مع ما يسمى «رؤية العالم». إن مثل هذه البنية لا يمكن أن يقوم ببلورتها إلا بمجموعة، أما الوجود الفردي فليس في مقبوله إلا أن يرتفع بها إلى أعلى درجة من درجات التماسك، وأن ينقلها إلى مستوى الإبداع الخيالي، أو التفكير المفهومي .. إلخ .

د - إن الوعي الجماعي ليس واقعاً مباشراً ولا مستقلاً. بل هو الوعي الذي يتم التعبير عنه ضمناً في سلوك الأفراد كلاً، وهم أفراد يرتبطون بالحياة الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية .. إلخ .

قيمة التبادل في مجتمع لا يؤدي فيه أي جهد يذله المرء في التوجه مباشرة إلى القيم الاستعمالية إلا إلى أفراد هم أنفسهم متفسخون، لكنهم ، وفقاً لصيغة أخرى، أفراد إشكاليون.

وهكذا أثبتت البنيان - بنية نوع قصصى مهم، وبنية التبادل - أنهما بنيان تماثلتان تماماً، على نحو يضطر معه المرء إلى الحديث عن بنية ما، وعن البنية نفسها التي تتجلى فيها، على مستويين مختلفين. وعلاوة على ذلك، كما سنرى بعد قليل، فإن ثورة الشكل القصصى الذي يتماثل مع عالم التشيؤ، لا يمكننا فهمها إلا بقدر ما نربطها بالتاريخ المماثل لبنية التشيؤ .

ومهما يكن من أمر، فإننا قبل أن نضع ملاحظات قليلة حول هذا التماثل بين التحولين، لابد أن نتأمل - وهذا أمر مهم لعالم الاجتماع - مشكلة العمليات التي يمكن بها للشكل الأدبي أن يكون ناهياً عن الواقع الاقتصادي، ومشكلة التحويرات التي تضطرنا دراسة هذه العمليات إلى إدخالها على العرض التقليدي للشروط الاجتماعية للإبداع .

إن هناك حقيقة واحدة صادمة في البداية، وهي أن المخطط التقليدي لعلم اجتماع الأدب، سواء علم الاجتماع الماركسي أو غير الماركسي، لا يمكن تطبيقه في حالة التماثل البنائي التي أشرنا إليها منذ قليل؛ فمعظم العمل في علم اجتماع الأدب يقوم على إقامة علاقة بين أكثر الأعمال الأدبية أهمية والوعي الجماعي للمجموعة الاجتماعية المحددة التي أفرزت هذه الأعمال، ولا يختلف الموقف الماركسي التقليدي في هذه النقطة عن العمل السوسيولوجي غير الماركسي بشكل علم، فيما يصل بتقديمه لأربع أفكار جديدة فقط هي:

أ - إن العمل الأدبي ليس مجرد انعكاس لواقع ووعي جماعي فعلي، ولكنه يعكس النزوة من وعي مجموعة محددة، وفي أقصى درجات تماسكه. وهو

ومن الواضح أن هذه فرضيات بالغة الأهمية، ونقتنع بالفارق الواسع بين المفهوم الماركسي والمفاهيم الأخرى لعلم اجتماع الأدب . ومع ذلك، وبالرغم من هذا الفارق، فإن المنظرين الماركسيين، مثلهم في ذلك مثل علماء اجتماع الأدب الوضعيين والنسبيين، لديهم أفكار دائمة عن أن الحياة الاجتماعية لا يمكن أن يتم التعبير عنها على المستوى الأدبي، والفني، والفلسفي إلا عبر حلقة وسيطة هي الوعي الجماعي .

وأول ما يصدم المرء في الحالة التي درسناها منذ قليل أننا، برغم عثورنا على تماثل محدد بين أبنية الحياة الاقتصادية وتجلٍّ آخر من تجلياتها مهم ومحدد، فإننا لانستطيع أن نتبين البنية المماثلة على مستوى الوعي الجماعي الذي يبدو حتى الآن كأنه حلقة وسيطة لاغنى عنها ، سواء في إدراك التماثل، أو في إدراك علاقة مقنعة ويمكن ضبطها بين الأركان المختلفة للوجود الاجتماعي .

ولا تبدو الرواية، بالطريقة التي حللها بها لوكاش وجيرار، انتقالاً بأبنية الوعي لدى مجموعة اجتماعية معينة إلى أبنية خيالية. وإنما تبدو، على العكس، (ربما تكون هذه هي حالة الغالبية العظمى من الفن الحديث عموماً) بحثاً عن قيم لا توجد مجموعة اجتماعية تدافع عنها بشكل فعال، قيم تمثل الحياة الاقتصادية إلى جعلها قيماً ضمنية في وعي كل أعضاء المجتمع .

تقول الفرضية الماركسية القديمة إن البروليتاريا هي المجموعة الاجتماعية الوحيدة القادرة على صياغة دعائم لغافة جديدة، ذلك أنها لم تندمج في بنية المجتمع المشيأ. وهي فرضية تنطلق من الطرح السوسيولوجي التقليدي، الذي يفترض أن كل الإبداعات الثقافية الأصلية والمهمة لا يمكن أن تنبع إلا من التناغم الأساسي بين البنية العقلية للمبدع، والبنية العقلية لمجموعة جزئية ذات حجم صغير، ولكنها ذات طموح شامل. ولقد ثبت أن التحليل الماركسي لم يكن كافياً في الواقع، بالنسبة للمجتمع.

الغريب على الأقل، فالبروليتاريا الغربية، بغض النظر عن أنها بقيت بعيدة عن المجتمع المشيأ وأنها عارضته بوصفها قوة ثورية، أصبحت على العكس مدمجة في بنيته إلى درجة كبيرة. كما أن وحدتها التجارية ونشاطها السياسي - بغض النظر عن إسقاط هذا المجتمع واستبداله بمالام اشتراكي - مكنتها من الحصول على مكانة أفضل نسبياً من تلك التي تنبأ بها تحليل ماركس .

وعلاوة على ذلك، ظل الإبداع الثقافي على ازدهاره، برغم التهديد المتزايد من قبل المجتمع المشيأ. فالأدب القصصي - ربما بوصفه إبداعاً بوطيقياً حديثاً - والتصوير المصاصر هما من أشكال أصيلة من الإبداع الثقافي، حتى لو قلنا إنهما لم يستطيعا أن يكونا، ولو مرة واحدة على صلة وطيدة بوعي جماعة اجتماعية محددة .

وقبل أن نمضي في دراسة العمليات التي ينتج عنها هذا الانتقال المباشر للحياة الاقتصادية داخل الحياة الأدبية، والعمليات التي تجل تلك عمكناً، ربما كان من الواجب أن نسجل: أنه على الرغم من أن هذه العمليات تبدو متعارضة مع مجمل تراث الدراسات الماركسية للإبداع الثقافي، فإنها مع ذلك تثبت صحة واحدة من أهم التحليلات الماركسية للتفكير البرجوازي التي سميت نظرية تقديس السلعة (فيتيشية السلعة) والتشيؤ، وتم هذا بطريقة هادئة وغير متوقعة. ويؤكد هذا التحليل الذي يراه ماركس واحداً من أهم اكتشافاته، أن الوعي الجماعي في مجتمعات السوق (أو لنقل في أنماط المجتمعات التي يسيطر عليها النشاط الاقتصادي) يفقد تدريجياً كل الواقع النشط ويميل إلى أن يصبح مجرد تقديس للحياة الاقتصادية^(٦)، ثم يميل إلى الزوال في آخر الأمر .

من الواضح إذن أن بين هذا التحليل بالذات من تحليلات ماركس والنظرية العائمة للإبداع الأدبي

الاجتماعية قيماً مطلقة، وليس مجرد توسّطات تقدم مدخلاً إلى قيم أخرى ذات طابع كيفي .

ب - بقي عدد من أفراد هذا المجتمع إشكاليين في جوهرهم، بقدر ما ظلت القيم الكيفية مسيطرة على تفكيرهم وسلوكهم، حتى وإن كانوا غير قادرين على تخلص أنفسهم كلياً من وجود التوسّط الممزق الذي هو فعالية تتخلل البناء الاجتماعي كله.

وأول من يدخل ضمن هؤلاء الأفراد المبدعون، والكتاب، والفنانون، والفلاسفة والمنظرون، ورجال النشاط.. إلى آخر هؤلاء ممن يحكم تفكيرهم وسلوكهم قيماً عملهم قبل كل شيء، حتى وإن لم يتمكنوا من الفرار بشكل نهائي من تأثير السوق، ومن الترحاب الذي يبسطه عليهم المجتمع المشاء .

ج - ولأنه لا يمكن لعمل مهم أن يكون تعبيراً عن تجربة فردية خالصة، فإن الأرجح في هذه الحالة ألا يتمكن نوع الرواية من الظهور والنمو إلا بقدر ما يكون غير مرتبط بالمفاهيم، وعاطفياً، وساخطاً. ولقد نمت الرغبة الجامحة في الوصول إلى قيم كيفية في المجتمع كله، أو ربما نمت بين الطبقات الوسطى فحسب، حيث تألى الغالبية العظمى من الروائيين (٧).

د - وأخيراً، توجد في المجتمعات الليبرالية المنتجة من أجل السوق مجموعة من القيم التي لا تجاوز الفرد، غير أن لها مع ذلك هدفاً شاملاً ومصداقاً عاماً داخل هذه المجتمعات . هذه هي قيم الفردانية الليبرالية المحكومة بالوجود الفعلي للسوق القائم على التنافس (في فرنسا كانت قيم الحرية، والمساواة، والملكية الخاصة .. وفي ألمانيا كانت قيم الملكية ومشتقاتها : التسامح، وحقوق الإنسان، وتنمية الشخصية .. إلخ)، وعلى أساس من هذه

والفلسفي لدى الماركسيين المتأخرين الذين افترضوا دوراً نشطاً للوعي الجماعي - لا نقول إن بينهما تناقضاً ولكن بينهما عدم انسجام . ولم تتخيل النظرية للتأخرة أبداً عواقب ذلك على علم اجتماع الأدب كما هو في عقيدة ماركس، إذ تقع في مجتمعات السوق تعديلات جوهرية على وضع الوعي الفردي والوعي الجماعي، كما تقع - ضمناً - على تصور العلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية . لقد تم تحليل ظاهرة التشيؤ على مستوى الحياة اليومية لدى ماركس أولاً، ثم تم تطويرها بعد ذلك لدى لوكاش في مجالات الفكر الفلسفي والعلمي والاجتماعي، وتبناها في النهاية عدد من المنظرين في ميادين علمية متنوعة، وقمت أنا نفسي بنشر دراسة حول هذه الظاهرة. ومن ثم سيبدو، ولو للحظة على الأقل، أنه قد تم إثباتها من خلال الحقائق التي جاءت في التحليل السوسيولوجي لشكل قصصي محدد.

حين نقول ذلك بنشأ سؤال مؤداه : كيف يتم صنع الحلقة التي تصل بين الأبنية الاقتصادية وتجلياتها الأدبية، في مجتمع تظهر فيه هذه الحلقة خارج نطاق الوعي الجماعي.

من هذا المنطلق، سوف أصوغ الفرضية التي تقول بوجود نشاط متأزر لأربعة عوامل مختلفة، كما يلي:

أ - على أساس من السلوك الاقتصادي ووجود القيمة التبادلية، ولدت في فكر أفراد المجتمع البرجوازي مقولة «التوسّط» بوصفها شكلاً من أشكال الفكر الأساسية التي تم تطويرها أكثر فأكثر، مع ميل ضمني إلى إحلال وعي كلّي زائف محل هذه المقولة، حيث تصبح القيمة الوسطية قيمة مطلقة، ومع ذلك تختفي القيمة المتوسّط إليها. أو فلنقل بعبارة أوضح: إن هذا يتم مع نزوع إلى التفكير في كل القيم من منظور التوسّط، على أن يكون هذا النزوع مقسّراً بنزوع إلى جعل المال والمكانة

قد تم إنتاجها وتطويرها في الفكر الغربي عن طريق الإيديولوجيا الاشتراكية .

ب - أما الفترة الثانية فهي التي بدأت، بدرجة أو بأخرى، مع كافكا، وتستمر حتى الرواية الجديدة المعاصرة التي لم تصل بعد إلى نهاية ما . وهي فترة تتميز بالتخلي عن أية محاولة لإحلال واقع آخر محل البطل الإشكالي وسيرة حياة الفرد . كما تتميز بالاجتهاد من أجل كتابة رواية تغيب فيها الذات ولا يوجد فيها أى بحث متقدم ^(٨) .

وهي رواية تفعل هذا دون أن يقال: إن هذه محاولة للحفاظ على الشكل الروائي، عن طريق إعطائه محتوى يرتبط ولا شك بمحتوى الرواية التقليدية (أنها رواية تملك دائماً الشكل الأدبي المعبر عن البحث الإشكالي وغياب القيم الإيجابية) . غير أنها، مع اختلافها عنها اختلافاً جوهرياً (إذ إنها تنطوي على استبعاد لعنصرين أساسيين من عناصر المحتوى المحدد للرواية هما سيكولوجية البطل الإشكالي، وقصة بحثه الأعمى) كانت تفرز في الوقت نفسه توجهات متوازنة إلى أشكال مختلفة من التعبير . فتنجد هنا عناصر من سوسيولوجيا مسرح العبث (بيكيت، يونيسكو، وأداموف خلال فترة معينة) كما تنجد أيضاً عناصر من السوسيولوجيا الخاصة بجوانب معينة من الرسم غير الرمزي .

ولابد لنا أن نشير أخيراً إلى مشكلة قد تكون - ونبغى أن تكون - موضوعاً لبحث أخير . إن الشكل الروائي الذي ندرسه هنا هو في جوهره شكل للنقد والمعارضة، إنه شكل يقوم مجتمعاً برجوازيًا نامياً . والمقاومة الفردية إنما ترد، داخل الجماعة، إلى عمليات فيزيقية عاطفية لا ترتبط بالمفاهيم، ذلك أن المقارنات الواعية التي قد تبلور أشكالاً أدبية تنطوي على إمكانية بطل لينجاني (وعى معارضة بروليتاري في المقام الأول، من ذلك النوع الذي كان ماركس يأمل فيه ويؤكد) لم تنم في المجتمعات الغربية بما فيه الكفاية . وهكذا

القيم ظهرت سيرة حياة الفرد، وهي السيرة التي أصبحت العنصر الأساسي في الرواية . وهي تفترض هنا على كل حال شكل الفرد الإشكالي بناء على ما يلي:

١ - التجربة الشخصية للأفراد الإشكاليين الذين تمت الإشارة إليهم في الفقرة (ب) .

٢ - التناقض الداخلي بين الفردانية بوصفها قيمة شاملة أفرزها مجتمع برجوازي، والقيود المهمة والمؤلة التي يفرضها هذا المجتمع نفسه على إمكانات تنمية الفرد .

ويدل على هذا التصور الافتراضي مؤكداً من خلال الحقيقة التالية: عندما تم استبعاد واحد من هذه العناصر الفردانية الأربعة، بالتدرج من خلال تحول الحياة الاقتصادية، وحلول الاقتصاد القائم على التكتلات والاحتكارات محل الاقتصاد القائم على التنافس الحر (وهو تحول بدأ مع نهاية القرن التاسع عشر، لكن معظم الاقتصاديين يجعلون نقطة التحول الأساسية بين سنتي ١٩٠٠ و ١٩١٠) - عندما حدث هذا شاهدنا تحولاً مماللاً في الشكل الروائي . بلغ ذروته في النوبان التدريجي، ثم الاختفاء للشخصية الفردية، أى لشخصية البطل . وهو تحول يبدو لي محدداً بطريقة عامة جداً، خلال فترتين اثنتين :

أ - الفترة الأولى، هي الفترة الانتقالية التي جاء خلالها اختفاء أهمية الفرد بمحاولات لإحلال القيم التي أفرزتها إيديولوجيات مختلفة محل سيرة الحياة التي هي محتوى العمل القصصي، إذ على الرغم من أن هذه القيم أثبتت أنها أضحف من أن تنتج أشكالها الأدبية الخاصة بها في المجتمعات الغربية، فإنها قد تعطي لشكل كان موجوداً وفقد محتواه السابق فرصة جديدة للحياة . على هذا المستوى أولاً وقبل كل شيء، كانت أفكار الوحدة، والواقع الجماعي (المؤسسات، والعائلة، والمجموعة الاجتماعية، والثورة ... إلخ)، وهي أفكار كان

بلزاك^(٩) الذى كان قادراً على إبداع عالم أدبى ضخم يبنى على قيم فردانية خالصة ، فى لحظة تاريخية كان الناس فيها يحركهم قيم تاريخية كانت أخذة فى إنجاز هبة تاريخية مهمة (إنها الهبة التى لم تكتمل على حقيقتها فى فرنسا حتى نهاية الثورة البرجوازية فى عام ١٨٤٨).

باستثناء هذه الحالة الوحيدة (ربما لا بد أن يضيف للمرء هنا استثناءات أخرى قليلة وبمكنة لم أتلفت إليها) يبدو لى أنه لم يكن هناك إبداع أدبى وفنى مفيد إلا عندما كان هناك طموح إلى التعالى من قبل الفرد ، وبحث عن قيم كيفية مجاوزة للفرد . لقد كتبت مستخفاً بيسكال المتفكير : «إن رجلاً يعضى فى إثر رجله» ، وهذا يعنى أنه لا يمكن للرجل أن يكون أمميلاً إلا بقدر ما يفهم نفسه ، أو يشعر بنفسه جزءاً من كل متطور ، ويضع نفسه فى وضع تاريخى أو متعال ومجاوز للفرد . غير أن الإيديولوجيا البرجوازية المحكومة بوجود النشاط الاقتصادى ، مثلها فى ذلك مثل المجتمع البرجوازى نفسه - هذه الإيديولوجيا هى بالضغط أول إيديولوجيا فى التاريخ تكون دنيوية وتاريخية على نحو جاد فى الوقت نفسه . إنها أول إيديولوجيا تتوجه إلى إنكار أى شيء مقدس ، سواء كانت قداسة العالم الآخر فى الأديان السماوية أو القداسة الملازمة للمستقبل التاريخى . وهذا هو السبب الأساسى ، فيما أرى ، الذى جعل المجتمع البرجوازى يخلق أول شكل من أشكال الوعى غير الاستيعاقى فى جوهره . إن السمة الرئيسية للإيديولوجيا البرجوازية ، أى العقلانية ، تتجاهل فى تجلياتها المتطرفة أى وجود للفن . لا وجود للجماليات الديكارتية أوجماليات سبينوزا ، أو حتى جماليات باوسجارتن . إن الفن مجرد شكل هزيل من أشكال المعرفة .

ليس من قبيل المصادفة إذن ألا نجد أية تجليات أدبية عظيمة للوعى البرجوازى نفسه ، باستثناء مواقف قليلة محددة ، فى مجتمع يحكمه السوق يكون الفنان

تثبت الرواية بطلها الإشكالى - على عكس الرأى التقليدى - أنها شكل أدبى يرتبط على نحو خاص بتاريخ البرجوازية ، وليس بالتعبير عن الوعى الفعلى أو الوعى الممكن لهذه الطبقة .

وتبقى المشكلة هنا حول ما إذا لم تكن هناك ، فى موازاة هذا الشكل الأدبى ، تنمية لأشكال أخرى يمكن أن تتماثل مع القيم الواعية والرغبات الجامحة للبرجوازية وأرد أن أشير فى هذا الصدد ، إشارة هى محض اقتراح افتراضى ، إلى إمكانية أن يشكل عمل بلزاك - الذى خضع بناؤه للتحليل من هذا المنظور - التعبير الأدبى العظيم والوحيد عن العالم كما ينته القيم الواعية للبرجوازية : الفردانية ، الطمأ إلى القوة ، المال ، الجنس وهى القيم التى تغلبت على القيم الإقطاعية القديمة : الإيثار الإحسان ، الحب ..

قد ترتبط هذه الفرضية ، سوسولوجياً - إذا ثبت أنها صحيحة - بالحقائق القائلة إن عمل بلزاك يقع بالضبط فى الفترة التى شكلت فيها الفردانية - تاريخياً وفى حد ذاتها - وعى البرجوازية التى كانت مشغولة ببناء مجتمع جديد ، ووجدت نفسها فى أعلى وأقوى مستوى من مستويات فعاليتها التاريخية الحقيقية .

ولا بد أن نسأل أنفسنا أيضاً : لماذا لم يزل هذا الشكل من أشكال الأدب القصصى - باستثناء هذه الحالة الوحيدة - إلا أهمية ثانوية فى تاريخ الثقافة الغربية ؟ لماذا لم ينجح الوعى الفعلى ولا الرغبات البرجوازية مرة ثانية ، وعبر القرنين التاسع عشر والعشرين ، فى خلق الشكل الأدبى الخاص بها ، وهو الشكل الذى قد يكون فى المستوى نفسه للأشكال الأخرى التى يتألف منها التراث الأدبى الغربى ؟

وأرد أن أطرح فى هذا الصدد مجموعة قليلة من الفرضيات العامة ؛ فالتحليل الذى قمت به منذ قليل يشمل واحدة من أكثر الروايات أهمية ، وهى تشكل حالة تبدولى الآن مفيدة فيما يتصل بكل أشكال الإبداع الثقافى تقريباً . وفيما يتعلق بهذه الحالة يتألف التعبير الوحيد الذى يمكننى أن أراه للحظة ، من عمل

فرداً إشكالياً كما قلت من قبل ، وهذا يعنى أنه فرد منتقد ، ومعارض للمجتمع .

ومع ذلك كان للإيديولوجيا البرجوازية المتشعبة قيمها الرئيسية . وهى قيم كانت أصيلة فى بعض الأحيان ، مثل قيمة الفردانية ، وكانت فى أحيان أخرى قيمة تقليدية خالصة ، مثل التى يسميها لوكاتش « وعياً زائفاً » وفى أشكالها الأكثر تطرفاً : سوء النية و « ثلثة » هيدجر . لقد دخلت هذه الأنماط - الأصلية منها والتقليدية - ضمن الوعى الجماعى ، حيث كانت قادرة فى النهاية - وفى الوقت نفسه الذى تنتج فيه شكل الرواية - على إنتاج أدب مائل يحكى أيضاً تاريخاً فردياً وكافياً بطبيعته ، لأن القيم المفهومية كانت مضمنة ، واستطاعت أن تصور بطلاً أيجابياً .

وسوف يكون أمراً طريفاً أن نتتبع التمرجات فى أشكال الرواية الثانوية التى تتأسس ، بتلقائية كاملة ، على

الوعى الجماعى . وربما ينتهى المرء إلى سلسلة متنوعة جداً : من أن أدنى الأشكال حيث نمط ديلاي ، إلى أعلى الأشكال التى يمكن أن نجدها عند كتاب مثل ألكسندر دوماس أو ليوجين سو . وربما كان ينبغي أن نضع فى هذا المستوى أيضاً ، وفى موازاة الرواية الجديدة ، مطبوعات راجعة معينة من تلك التى تحكمها أشكال جديدة من الوعى الجماعى .

على كل حال ، إن الصورة التخطيطية التى حاولت رسمها فيما مضى تبدو لى كأنها تمدنا بإطار عام لدراسة سوسيولوجية لشكل الرواية . وسوف يكون لمثل هذه الدراسة أهميتها القصوى بصرف النظر عن موضوعها الخاص ، فسوف تشكل إسهاماً لا يستهان به فى دراسة الأبنية الفيزيقية لمجموعة اجتماعية محددة ، وللمطبقات الوسطى على وجه الخصوص .

الملاحظات والمراجع

١ - جورج لوكاتش : نظرية الرواية ، ١٩٧١ (ترجمة أ . بوسرك) لندن ، مطبعة ميرلين .

٢ - رينيه جيرار : الكذب الرومانسى والحقيقة الروائية ، ١٩٦١ ، باريس جراسيت .

٣ - أياً ما كان الأمر ، لابد أن أقول هنا إن اتفاق مصداق هذه الفرضية فى رأى لا بد أن يختير ، لأنه على الرغم من أن الفرضية قد تكون طُبِّحت على أعمال مهمة فى تاريخ الأدب مثل (دون كيشوت) لسيرفانتس والأحمر والأسود) لستندال و(مدام بولفاي) ، و (الثرية العاطفية) لفلوريير ، فإنه لا يمكن تطبيقها أبداً على (ها) (Chautreuse de perme) إلا على نحو جزئى ، ولا يمكن تطبيقها أبداً على أعمال بلزاك ، وهى الأعمال التى تحتل مكانة مرموقة فى تاريخ الرواية الفرنسية . رسمها يكن من أمر ، فإن تحليلات لوكاتش تحمّلنا قانونين ، فيما يبدو لى مثلاً ، على الشروع فى الدراسة السيكولوجية الجادة للشكل الروائى .

٤ - توجد فى فكر هيدجر ، كما فى فكر لوكاتش ، هوة واسعة بين الوجود (الكلمة بالنسبة لـ لوكاتش) وما يمكن أن نتكلم عنه بصيغة إشارة (ما هو فى حكم الحقيقة) أو بصيغة طلية (ما هو فى حكم القيمة) .

وهذا هو الفارق الذى يضمه هيدجر بين الوجود Ontological والوجود للمصنع Ontic . ومن هنا المظهر تبقى المتباينات التى هى واحدة من أعلى أشكال الفكر وأكثرها تعميقاً - تبقى فى التحليل الأخير تحت سيطرة الوجود للمصنع ontic .

بينما يتفق كل من هيدجر ولوكاتش على ضرورة التفرقة بين الوجود Ontological والوجود للمصنع The Ontic ، ولكنى والنظرى ، والافرانسى والمينافيزي - تختلف مواقفهما اختلافاً جوهرياً فى الطريقة التى يتم به فهم العلاقة بين هذه الأشياء : تفكر لوكاتش ، بوصفها فلسفة للتاريخ ، تتضمن فكرة الوصول إلى وجود للمعرفة ، والأمل فى التقدم ، وسطر التفهق . إن التقدم هذه إذن هو أن تجمع بين الفكرة الوضعية ومقولة الكلية ، أما التفهق فهو أن ينادى بين هذين التصنيين فى نهاية الأمر . وهمة الفلسفة هى بالضبط تقديم مقولة الكلية بوصفها أساس كل بحث جزئى ، وكل انكسار على المعلومات الوضعية .

ونقيم هيدجر، على الجانب الآخر، فضلاً حاداً (وهو فصل مجرد ومفهومي) بين الوجود Being والمعطيات الموجودة datum، بين الوجود والوجود الممكن، بين الفلسفة والمعلوم الوضعية، مستحباً بهذا أية فكرة عن التقدم والتقهقر. إنه يصل في النهاية أيضاً إلى فلسفة في التاريخ، لكنها فلسفة مجردة وأنها بمدان: الأصل وغير الأصل، الانفتاح على الوجود ونسيان الوجود.

ومن هنا، فإنه على الرغم من أن مصطلحات جيرول هيدجرية الأصل فإن تقديمه لمقولاتي التقدم والتقهقر يجعلها على صلة بلوكاتش.

٥ - بينما يبقى كل تبادل مشتتاً لأن يعتمد على فوائض القيمة وحدها، أو لأن له طابع تبادل القيمة الاستعمارية التي لا يستطيع الأفراد أو المجموعات إنتاجها في ظل اقتصاد طبيعي في جوهره - بينما يحدث هذا، لا تظهر البنية العقلية للفرط أو تبقى لتتغير. إن التحول الأساسي في تطور التشيؤ ينتج عن مجيء ظاهرة الإنتاج من أجل السوق.

٦ - إنني أعتقد هنا من «نمكس وعي» عندما يخضع محتوى هذا الوعي، ومجموعة العلاقات بين العناصر المختلفة لهذا المحتوى (ما أسميه «بنية») - يخضع لتل معالجات أخرى معينة من الحياة الاجتماعية، دون أن يحاول مقاومتها. ولا ينتشر هذا الموقف على المستوى العملي أبداً في المجتمع الرأسمالي؛ فهذا المجتمع يخلق، على كل حال، ميلاً إلى التناقص السريع والتدهور في تأثير الوعي على الحياة الاقتصادية، ويخلق على العكس ميلاً إلى التزايد المستمر في تأثير القطاع الاقتصادي من الحياة الاجتماعية على محتوى الوعي وبالتالي.

٧ - نشأت هنا مشكلة يصعب حلها الآن، لكن البحث السوسولوجي للموس سيجها يوماً ما، أعنى مشكلة الصندوق الصوت "Sound - Box" لما هو جماعي، ووجداني وغير مرتبط بالمفاهيم، وهذا ما يجعل تطور شكل الرواية ممكناً.

أعتقد - بادئ ذي بدء - أن التشيؤ في الوقت الذي يعمل فيه إلى تبديد واندماج المجموعات الجزئية في المجتمع كله، ومن ثم يعمل إلى إزيمها من نطاق محدد يخصها - في الوقت نفسه يكون له طابع مناقض لحقيقة الكائن الإنساني الفرد البيولوجية والسيكولوجية، وهي الحقيقة التي لا يمكن أن تفشل - بدرجة أو بأخرى - في التوافق عبر الكائنات الإنسانية الفردية. وهكذا تخلق ارتكاسات المقاومة (أو إنا ما أصبح هذا التشيؤ متطعاً بالنسبة لارتكاسات الهرب من المقاومة، وطريقة نوعية غالبة في التقدم، تخلق مقاومة متكررة للعالم المتيقن، وهي للمقاومة التي تشكل أرضية الإبداع الروائي.

ويبدو لي أن هذا الفرضية على كل حال تحتوي على فكرة مسبقية ولا دليل عليها؛ وجود طبيعة بيولوجية لا يستطيع الواقع الاجتماعي أن يمحو تجلياتها الخارجية محو تاماً.

ومن المحتمل تماماً أن تكون مقاومة التشيؤ - حتى وإن كانت مقاومة وجذائية - محدودة في طبقات اجتماعية معينة وعلى وجه التحديد. وهي طبقات لابد للبحث الوضحي أن يحددها.

٨ - لقد حدد لوكاتش زمن الرواية التقليدية عن طريق الافتراض التالي: «لقد بدأنا طريقنا، وانتهت رحلتنا». ويمكن للمرء أن يحدد الرواية الجديدة عن طريق النصف الأول من هذه الجملة، وقد يحدد زمنها عن طريق الجملة التالية: «إن الطموح هناك... لكن الرحلة انتهت» (كالنكا - نغالي ساروت) أو ببساطة عن طريق توضيح أن «الرحلة انتهت فعلاً». رغم أننا لم نبدأ طريقنا (الروايات الثلاثة الأولى لزوب جريه).

٩ - منذ عام مضى، وعندما كنا نتناول المشكلات نفسها، ونشير إلى وجود الرواية ذات البطل الإشكالي ووجود فرع الأدب القصصي ذي البطل الإيجابي، كنت قد كتبت: «سأصلح هذا المقتال أخيراً بمسائل كبير: حول الدراسة السوسولوجية لأعمال بلزك، هذه الأعمال التي ألقت فيما يبدو لي شكلاً من الرواية خاصاً بها، وهو الشكل الذي دمج عناصر مهمة تنتمي إلى نوعي الرواية للذين أشرنا إليهم، وربما يكون الشكل الذي أعاد تقديم أهم شكل للتعبير القصصي عبر التاريخ».

كانت الملاحظات التي صحتها في هذه الصفحات مسطوية - بتفاصيل أوسع - لتطوير الفرضية التي أشرت إليها في هذه السطور.

قراءة النصوص القصصية *

كارلهاينز ستيرل

«الرخصة» التي تنأى بالنصوص القصصية عن مجرد تصوير الواقع، تفرض دافعية وثيقة الصلة بطبيعة القص ذاته. فتعريف القص يشير إلى اختلاف، لا اتفاق، مع واقع حال معين. فإذا افترضنا أن انحرافاً ما ليس مجرد خطأ، فإن إدراك القارئ له قد يمنحه مفتاحاً لفهم المقصد البنائي للنص ودافعيته الشعرية. والمهمة الأولى للقارئ في النصوص التداولية pragmatic texts والقصصية هي استخلاص أطروحة النص والمنظور الذي تقدم من خلاله. وعلى نقيض النصوص التداولية، فإن العلاقة بين الأطروحة وواقع الحال في النصوص القصصية ليست محددة تحديداً دقيقاً، كما أن الموقف القصصي يقدم بحث لا يكون له نتائج حقيقية تقع على القارئ، إذ يلعب القارئ دوراً غير مرتبط بسياق حياته الشخصية، وينطبق ذلك على المؤلف لأن دوره لا يخرج عن حدود النص. ولا تتم عملية القيام بالأدوار

لكي نفهم كيف يتعامل القراء مع النصوص القصصية : علينا أن نبدأ بتناول الشكل القصصي ذاته ^(١) . فبرغم كل الإشارات الممكنة للواقع في النص القصصي، فهو يتميز بأنه إنشاء غير إشاري non-referential composition . وهكذا، فإن كل الإشارات إلى الواقع في القص لها وظيفة في إطار شعرية النص الذي يمكن أن يتجه إلى الواقع وتجربته الجماعية بدرجة أو بأخرى. وإذا كان النص التداولي الإشاري Pragmatic referential text يمكن تصويبه بواسطة معرفتنا بالواقع، فإن النص القصصي - في انحرافه الممكن عن الحقائق - لا يمكن تصويبه بل تفسيره أو نقده ^(٢) . ولكن هذه

* هذا البحث فصل بعنوان The reading of fictional texts من كتاب (القارئ في النص Reader in the text) للباحث كارلهاينز ستيرل Karlheinz Stierl المعروف بأبحاثه في نظرية الاستقبال. قامت بالترجمة نشوى ماهر، مترجمة وأحاطة مصرية.

خيالي على الطفل برغم تقييده باللغة. فعند قراءة الحكايات الخيالية يواجه الطفل تجسيدات لأشكال ذهنية تمثل خبرات لديه مثل الخوف والأمل والسعادة والشقاء والدهشة والفرح؛ مع ذلك فإن متعة التكرار لدى الطفل تبين رغبته في السيطرة على هذه الخبرات المجسمة في عالم من الخفايا الغريبة. وبدلاً من الخضوع لهذا العالم الخيالي، يدخل الطفل هذا العالم في دائرة من الحركة. ففي (الكلمات Words) لـ «سارتر Sartre» «يرينا هذا الفيلسوف أنه عاش بلا تحفظ، عندما كان طفلاً، في عالم خيالي منسوج من اللغة، إلا أن خبرته بهذا العالم الوهمي أكسبته وعياً باللغة وبقدرتها على خلق الوهم^(٥)». إن سمة الوهم المرتبطة بالانصال القصصي - التي لم يدركها الطفل - ستظل بلا معنى إن لم يحافظ عليها انساق فكري معين ينشأ في نسج التعبير الخاص بالنص القصصي نفسه. وبرغم أن الطفل لا يزال يجهل العلاقة بين الوهم والانساق الفكري، فإن إدراك هذه العلاقة شرط لحدوث الخبرة الجمالية بمجرد الاتجاه إلى تقصى هذا الوهم الإشاري تقصياً جاداً. ولا يمكن لأي وهم، إلا الوهم القصصي، أن يتحول إلى خبرة جمالية تستمر ولا تستنفد نفسها في إطار الوهم.

يمكن لأي نص قصصي أن يقرأ قراءة ساذجة . وهذا شكل بدائي من الاستقبال تتعلمه في الانصال اليومي، وبرغم ذلك فتمتلك أشكال خاصة من القصص لاتهدف إلا إلى استقبال شبه تداولي. وفي تلك الحالات يتم إخفاء البنية اللغوية للسرد لتيسير إقامة الجسر بين القصص والوهم الإشاري، وتجذب ذلك بصفة خاصة في نوع من الأدب الشافه الذي لا يسعى إلى شيء سوى تشجيع القارئ على خلق واقع وهمي^(٦). وينتج هذا النوع من الأدب بفرض استشارة قوالب مكررة - Stereo types من الخيال والوجدان تحاول إخفاء أثر اللغة في أصل صنع هذا الوهم. وهذا النوع من الوهم يتميز عادة بمتنصر وجداني قوي، وهو مبني على قوالب مكررة من

في فراغ إذ هي عملية مبنية على موقف انصال ضمنى يتميز به القاص عن غيره. وقصص الخيال العلمي خير مثال لبناء الموقف القصصي. وطبقاً لنظرية كات هامبرجر Käte Hamburger، فإن قصص الخيال العلمي تبين أن صيغة الماضي قد تفقد دلالتها الزمنية في ظروف معينة؛ ذلك أن هذه القصص تكتب باستخدام صيغة الماضي. وتظهر هذه الوظيفة التقليدية للخيال العلمي عندما نفترض، من منظور القارئ، موقفاً ما يقع في المستقبل أو فيما بعد المستقبل من المنظور القصصي الضمني الذي يبدو المستقبل التالي له ماضياً^(٧).

وبرغم اختلاف وضع الخطاب التداولي عن القصصي، فإن هذا الاختلاف لا يؤثر بالضرورة على الاستقبال الفعلي للنصوص القصصية. ولتمة شكل من أشكال الاستقبال للنصوص القصصية يمكن أن نسميه «شبه تداولي» quasi-pragmatic. وفي الاستقبال شبه التداولي يتم تجاوز حدود النص القصصي من خلال وهم يخلق القارئ بنفسه، وهو وهم يمكن مقارنته بالاستقبال التداولي الذي يجاوز عادة حدود النص في محاولة لحلء الفسراغ أو لسد الفجوة بين الكلمة والواقع. وفي الاستقبال شبه التداولي يتم إزاحة القصص عن أصلها اللغوي دون أن يكون لها مكان في عالم الأحداث الفعلية للقارئ خارج حدود النص.

إن قراءة القصص حسب مفهوم الإيهام المحاكى mimetic illusion تعد شكلاً بدائياً من أشكال الاستقبال له ما يبرره ولو نسبياً؛ فقد يجد القارئ نفسه مدفوعاً لتمثل الأدوار القصصية وهذا يتوقف على حيوية الوهم^(٨). مثال ذلك تجربة الطفل مع الأشياء الخيالية؛ وهي أنقى أنواع هذا الشكل من أشكال الاستقبال وأبعدها عن القيود. ويبدو أن لعالم الحكاية الخيالية حضوراً حقيقياً؛ إذ إن الوسيط اللغوي لا يزال خارج دائرة إدراكه. ذلك هو السبب في الأثر القوي لما هو

بل مقدمة لها، لأن الناظر إليها استبدل قوالبه المكررة الخيالية داخله بالعلامات التصويرية Pictorial Signs. وفي هذه الحالة، يمكن للصورة، مثل «الأدب التافه»، أن تقتصر على إغراق مشاهدتها في الوهم الذي خلقه لنفسه. ويمكن تحقيق ذلك دون الحاجة إلى أساليب جمالية معقدة؛ فالرسم السطحي وإيهامه التصويري الذي يمكن استبداله بقوالب مكررة مثال صريح على قدرة الاستقبال على إخراج المتلقي من حدود التداول الفني إلى عالم من الخيال الخالص.

والرواية الشعبية على وجه الخصوص شكل من أشكال القص يفترض استقبالا شبه تداولي؛ فالقراءة هنا مجرد وسيلة لغاية أخرى ألا وهي بناء الوهم. وإن قراءة هذا النوع من الأدب الذي يجتذب اهتمام سوسولوجيا الرواية لا تستحق اسم القراءة، وذلك أنها منفصلة عن الأنماط العليا للإدراك الرواعي؛ فالقراءة الوافية للرواية التي تتخطى الاستقبال شبه التداولي إلى أشكال أعلى من الإدراك هي وحدها التي تناسب المكانة الخاصة للقصص، ولا يمكن للقارئ أن يؤدي المهارات التي تتطلبها النص أو يتناولها تناولاً صحيحاً إلا إذا كان واعياً بالأنشطة المتنوعة الكثيرة المتضمنة في مفهوم القراءة. فالقراءة الوافية للأدب تستلزم تنوعاً يمكن تحليله مع استحالة تفصيل هذا التنوع تفصيلاً كاملاً باستخدام أية نظرية، ولا يمكن تحقيق مثل هذه القراءة إن لم يصاحب فعل القراءة تأمل نظري Theoretical Reflection.

إن الاستقبال شبه التداولي للنصوص القصصية يجد أمثاقاً تمثل له في شخصية «دون كيشوت» إذ يمثل قارئاً تحول لديه القصص إلى وهم تحولاً يصل إلى احتلال مكان الواقع. ويمثل بطل أول «لارواية» anti-novel حديثة، وهو «دون كيشوت»، النموذج الأمثل للقارئ الذي تمكنت منه القوة الوهمية للنص، وتحول

الإدراك والسلوك والحكم تستمد حركتها من النص. ويأخذ التوتر الوجداني للنص قارئه إلى خارج النص نفسه ويضعه في حالة وهمية من التوقعات وإشباع التوقعات. فالتوقعات الناتجة عن أوهام لم يتم إشباعها يحكمها الخوف والرجاء، وهي مشاعر يمكن أن نسميها «مؤشرات للضغط الوهمي» - vectors of illusory tension. ويعطى هذا التوتر نوعاً من الانساق للعالم الوهمي خارج حدود النص ويتم تعزيز هذا التوتر على مستوى الخطاب السردى باستخدام منظومة من المثبتات تعمل على توطيد الوهم الذي خلقه النص؛ فالقارئ يؤكد القصة بشهادته الشخصية، وتؤكد القصة ذاتها من خلال سلسلة من الأحداث، وتؤكد المفاهيم السردية بعضها بعضاً عن طريق وضوح تداخل علاقاتها، كما يتم تأكيد التوقعات التي أثارها العالم الخيالي عن طريق إشباع هذه التوقعات. وأخيراً يتم تأكيد رؤية القارئ للعالم إذ إن النص لم يثر فيه إلا القوالب المكررة التي صنعها بنفسه وتمتد هذه المنظومة من التأكيدات القارئ بتوجه واضح orientation إذ تمسك له كل الفجوات أثناء قيامه بتحويل الرواية إلى وهم (وهم الواقع). وهذا النمط من القراءة، شبه التداولية، غالباً ما يذهب الحدود المميزة للنص contours of the text ويلفقاها في خط واحد وهمي متصل. ويستجيب القارئ لمثيرات النص بأشكال مكررة مستمدة من خبراته الخاصة. ولأنه غير واع بهذه التداولية، تبدو هذه الأوهام التي هي من اختلاعه، محتملة الحدوث حقيقية. وبذلك يحول القارئ عدم إمكانية القصص السردى إلى إمكانية وهم من صنع الذات. إن العلاقة بين الاستقبال شبه التداولي وأحد أشكال القصص التي تعتمد عليه تماثل ظاهرة مشابهة في مجال الفنون الجميلة. فالناظر إلى صورة ما، دون الوعي بعملية التصوير حاصراً وعيه في الشيء المصور يستلجج إلى عالم وهمي خارج هذه الصورة ذاتها. وتعتبر أدق، فإن هذا العالم الوهمي ليس خلفية للصورة

بمباشرة منظومة جديدة من الرؤى. ولأن القراءات المختلفة قد لا تتبع تصميماً موضوعياً thematic scheme واحداً في تناول موضوعات العمل، يغدو من الصعب استخلاص معنى عمل معين من تاريخ قراءاته. وبرغم أن دراسة تاريخ الاستقبال ضرورية لتأويل النص ولتحديد موقعه بين النصوص الأخرى فإنها ليست بمستوى تعقيد المعنى الذي يقدمه النص ذاته. ولذلك، فإننا نحتاج إلى نظرية شكلية تكاملية في القراءة تستمد معاييرها المتعلقة باستقبال النصوص القصصية من مفهوم القصصية ذاته. وحتى إن لم تكن العلاقة بين إنتاج النص واستقباله في عالم القصة تتمتع باستقرار العالم التداولي نفسه، فإن الاتصال القصصية يفترض إجماعاً على وضع القصصية. إن تحليل هذا الإجماع سيبرهن على أن نوع القراءة الذي يشترطه «العقد القصصية» يجب أن يكون من أكثر أشكال القراءة تعقيداً. إن تاريخ القصص هو تاريخ تنامي تعقدها، وهو يشير دائماً إلى زيادة تعقد المهارات المطلوبة للإدراك. وكذلك فإن تاريخ مهارة القراءة يشير إلى الاتجاه نحو مزيد من التعقد. وهكذا نشأت أشكال من الاستقبال تتعدى القراءة التداولية الساذجة بمراحل.

إن تحديد معايير للتقاليد الخاصة بقراءة النصوص القصصية يحتاج تحليلاً أعمق للسمات المميزة للقصص عموماً. ولقد رأينا أن القصص، بوصفها إنشاءات حرة، لا يمكن أن تصوب باستخدام معلومات متناقضة مستمدة من عالم التجربة، ذلك أن القصص تتمتع بوجود ذاتي مستقل عن عالم المعرفة، أي أن ما يخص عالم القصص لا يمكن انتزاعه منها ونقله إلى السياق العام للمعرفة، كما رأينا أن القصص تفترض شكلها الخاص في الاتصال وهي تصوغ الدور الضمني للقارئ، ويجب علينا الآن أن نناقش مفهوم القصص تفصيلاً.

من حيث المبدأ، تُستخدم اللغة بطريقتين مختلفتين؛ إذ لها وظيفة إشارية كما في الوصف أو

القوالب المكررة لقراءاته إلى قوالب مكررة من أفعاله التداولية واللفظية لأنه فقد كل وعي بالنص بوصفه نصاً. وإن مسألة تحويل «النص المفقود» للواقع ذاته إلى نص تمثل نتيجة ساعرة للقراءة التي استسلمت للقوة المركزية للاستقبال Centrifugal Power of reception.

تحرم القراءة شبه التداولية للنصوص القصصية هذه النصوص من بنيتها اللغوية الجسدية. وهذا التعبير الجسدي عن النص لن يعيه إلا نوع من القراءة يمكن أن نسميه «الجذب المركزي Centripetal» لأنه يوجه اهتمامه إلى «القصصية» ذاتها بدلاً من الخضوع لقوة الطرد المركزي للقصص أو صنعها للوهم. وعند وضع أطر مرجعية لهذا الأسلوب من القراءة يمكن لنظرية الأدب أن تقدم احتمالات استقبال لم تكن معروفة إلا على نحو جزئي من خلال تاريخ استقبال الأعمال المفردة نفسها. وهكذا، يمكن أن تقدم نظرية الأدب طرقاً جديدة في القراءة تستطيع بدورها أن تمنح القراءة مكانة جديدة في المجتمع.

إذا أردنا أن نبقى على الدور الذي يقوم به الأدب في الاتصال، فإننا نحتاج إلى نظرية شكلية للاستقبال، كما نحتاج إلى مهارة القراءة الصحيحة؛ إذ لا يمكن أن نحدد نمط استقبال نص قصصية بعينه تحديداً كافياً عن طريق الانتظار حتى نعرف كيف استقبله القراء فعلاً ثم نقوم بوصف هذا الاستقبال. وكل ما لدينا من توصيف لكيفية قراءة عمل أدبي بعينه لا يتعدى منحى جزئياً، لا تعكس خصوصيته تجربة الاستقبال بكل تعقدها. وهذا التوصيف مطبوع بالمفاهيم والتقاليد والأهواء المعاصرة له بالإضافة إلى اهتمامات الناقد الخاصة. ومن هنا؛ فإن ما يربط بقراءة ما في وقت أو مكان معين لا يعنى بالضرورة اتفاقه مع التصميم الغالب على العمل الذي يظهر من خلال موضوعات هذا العمل. وإن عزل وإبراز جانب خاص من العمل من شأنه أن يجعل الاستقبال

الانعكاس self-reflexive لأنه يردّ إلى ذاته . وفى هذا الوضع، أى وضع النصوص النظامية ، تساعد المفاهيم على بناء التصميمات المنظمة للتجارب، ولن يتم ذلك إلا على حساب التجريد الذى يفرض استبعاد اعتبارات خصوصية الموقف الذى تستخدم فيه هذه المفاهيم ووظيفتها الإشارية الخاصة داخل هذا الموقف ، وهذا العيب المصاحب للاستخدام النظامى ذاتى الإشارة للمفاهيم يعوضه الاستخدام الإشارى الزائف للمفاهيم فى النصوص القصصية . فمن المؤكد أن ارتباطات المفاهيم فى القصص ليست ارتباطات جامدة كما هو الحال فى النصوص النظامية ، بل إن هذا الارتباط يقترح إمكانات لاستخدام المفاهيم وتنظيم التصميمات لتصنيف الخبرة، وإن العلاقة غير المستقرة بين المفاهيم المختلفة تعوضها البنية المغلقة الموحدة التى يتميز بها التداول القصصى ، فحتى العناصر الإشارية التى تظهر هذا السياق «الإنشائى» تعد جزءاً من هذه الوحدة . على سبيل المثال ، من شأن ربط إشارة إلى مشهد حقيقى بقصة مؤلفة أن يدمج المشهد الحقيقى فى الإطار الأسطورى المخلق لهذه القصة . فأعمال بودلير Baudelaire وپروست Proust وجارثيا ماركيز Garcia Marquez أمثلة على تحويل المشاهد الحقيقية إلى أسطورية بإدماجها فى سياق قصصى موحّد . وكذلك فإن المشهد المؤلف قصصياً قد يصبح جزءاً من خبرتنا الخاصة بالمشاهد الحقيقية . وهكذا يتواصل الواقع المرسوم فى القصص مع القصص المرسوم فى الواقع .

ليس إطار العمل المخلق الخاص بالقصص تنبئة اتساق نظامى بل هو منظومة من الرؤى المرتبطة بتصميم سائد * Predominant scheme أو بنية

* الأصل الألمانى لهذا المصطلح هو "Relevanzfigur" ، وقد قدم له مترجم النص من الألمانية إلى الإنجليزية أربع ترجمات هى :

- 1 - Predominant scheme .
- 2 - Structural matrix .
- 3 - Overall design .
- 4 - Main structural design .

السرد حيث تتحقق وظيفة الإشارة إلى الذات، وفى «النصوص النظامية Systematic Texts» تكسب اللغة وظيفة الإشارة إلى الذات إذ تهدف إلى توضيح استخدام اللغة فى النصوص الإشارية؛ على أن لغة استخداماً آخر للغة يمكن أن نسميه استعمالاً إشارياً زائفاً Pseudo referential ، وفى الاستخدام الإشارى الزائف للغة لا توجد ظروف الإشارة خارج النص، بل ينتجها النص نفسه، وفى النصوص التى تستخدم اللغة استخداماً إشارياً زائفاً، أى النصوص القصصية، لا توجد طريقة للتمييز بين ما قصد المؤلف أن يقوله وما قاله بالفعل، وهذا الاستخدام الإشارى الزائف للغة شكل خاص من أشكال الاستخدام الإشارى الذاتى لها الذى لم تحدد سماته بعد. ومن المهم أن نؤكد أن الاتجاه شبه التداولى نحو النصوص القصصية والوظيفة الإشارية الزائفة للغة فى النصوص القصصية لا يرتبطان ارتباطاً مباشراً، بل يجب تجاوز الاستقبال شبه التداولى حتى يمكننا إدراك الوظيفة الإشارية الزائفة للغة فى النص القصصى، فالوظيفة الإشارية الزائفة فى اللغة ليست إلا إشارية ذاتية فى شكل إشارية زائفة . وهكذا يتبين أن النصوص القصصية السريعة إحدى صور النصوص النظامية، إذا كانت كلمة «نظامية» تشير إلى النصوص الحريصة على شروط استخدام مصطلحاتها المتأصلة .

وتظهر هنا معضلة تحتاج إلى تناول خاص؛ إذ يجب أن نتطرق أولاً إلى العلاقة بين التجربة والمفهوم، وهى علاقة شديدة الأهمية لفهم الاستخدامات الإشارية، والإشارية الذاتية، والإشارية الزائفة للمفاهيم التى تم التعبير عنها لغوياً . فالمفاهيم أدوات لتنظيم تجاربنا وتوصيلها . وحسب مصطلحات الظواهرية Phenomenology فهى جوانب تدرج تحتها التجارب، ويمكن تصنيف هذه التجارب إلى طبقات، فبعد التعبير عن هذه المفاهيم باللغة يمكن حذفها من سياقاتها الإشارى ليتسنى تناولها لذاتها، وبهذا يصير المفهوم ذاتى

عند قراءة النصوص التداولية، يجب أن يكون القارئ قادراً على إعادة بناء أو فهم الموقف المقدم في النص وعلى وعى بالمنظور الذي يقدم منه هذا الموقف، وقادراً على فهم المجال المرتبط بخطاب النص والقصد التداولي من وراءه. ويتجاوز القصد التداولي الذي وراء النص حدود هذا النص وهو الذي يقدم له البنية الأم الخاصة به. وبينما يستتبع الاستقبال شبه التداولي للنصوص القصصية التداولية المرتبطة بالاستقبال التداولي نفسها، يظل هناك اختلاف واحد جوهري؛ حيث يجب في النصوص القصصية استخلاص شروط الموقف الاتصالي من النص ذاته.

لا تحتاج قراءة النصوص القصصية بوصفها نصاً قصصية، إذن، إلى شكل مختلف تماماً من أشكال الاستقبال، بل تحتاج شكلاً يتطلب من القارئ أن يخطو خطوة إضافية ضرورية يفرضها الموقف القصصية ذاته. ولكي يفهم القارئ القصص، عليه أن يستقبلها أولاً بوصفها محاكاة *mimesis* من نوع القراءة شبه التداولية الذي تحدثت عنه. وهكذا، فإن البعد الجديد للاستقبال الذي يميز القراءة الصحيحة للرواية يعتمد على العكس العام للعلاقة بين «الموضوع» *theme* و«الأفق» *horizon* كما نعرفها في حركة الاستقبال «الطبيعي» أي التداولي وشبه التداولي^(٧). وما يعد «مشيراً» *signifiant* في الاستقبال شبه التداولي ليس إلا «أفقاً» لما يعد «مشاراً» إليه *signifié* من ناحية الموضوع. بينما، عند تناول النصوص القصصية بالتفسير فيما يعرف بالدائرة الهرمونية أو التأويلية، قد يندو هذا المشار إليه «*signifié*» أفقاً للمشير «*signifiant*» الموضوعي وللعمليات التشكيلية بين «المشير» *signifiant* الأول الذي له إشارة ملموسة والمشار إليه الأخير *signifié* الذي له وهم إشاري *referential illusion*.

وبينما تتم حركة الطرد المركزي للنص في القراءة التداولية نحو بناء معناه ألياً، بدون مجهود، فإن حركة

تركيبية *Structural matrix* كبرى تمثل مكافئاً للتجربة. إن النص، باستخدامه الإشاري الزائف للغة، يستطيع أن ينظم علاقات واضحة بين المفاهيم وعلاقات جديدة تختلف كثيراً عن القوالب المكررة للتجربة. وأخيراً فبوسع النص أن يخلق أشكالاً من التجربة لما تستقر فكرياً بعد. وهكذا يقدم النص المفاهيم ويمثلها من خلال تناول هذه المفاهيم تناولاً تجريبياً أو غير نهائي. وكذلك يقدم النص تجارب ذات مفاهيم مسبقة *Preconceptual experi-* *ence*، فكل مفهوم في النص القصصية تحده علاقاته بمفاهيم النص الأخرى جميعاً. والتخديد القصصية من خلال الاستعانة بعدد محدود من المفاهيم الأخرى يشبه الاستخدام التداولي لكل مفهوم. وعلى ذلك، فإن النص يقدم إطار عمل لاستخدام ألفاظه مكتسب نوعاً من الخلفية المعيارية. فمن المفيد أن نلاحظ أن المعاجم الفرنسية المعتمدة تفضل استخدام النماذج القصصية الشهيرة لتدلل على الاستخدام المعياري *normative* للمصطلحات. بل إن النصوص القصصية تسمح بالتناول المفصل للموضوعات المرتبطة بتجارب ذات مفاهيم مسبقة. وذلك في إطار عمل فكري يمكن، وإن هذه الإمكانية تنشأ من الوضع الفكري الخاص بالنصوص القصصية، فإذا تصورنا أن العلاقات النظامية بين المفاهيم علاقات اعتيادية جاز لنا أن نعتبر العلاقات الإشارية علاقات موقفية. فالقصص يتميز بإمكانية فريدة تسمح له بمشاهدة التفاعل بينهما. وهكذا، يمكن أن تقدم العلاقات الاعتيادية تقدماً غير نهائي بوصفها موقفية والموقفية بوصفها اعتيادية.

فإذا كانت النصوص النظامية والقصصية ذاتية الإشارة، فإن النصوص القصصية تختلف عن النصوص النظامية في جانب فاصل. ففي النصوص القصصية لا تقوم ذاتية الإشارة بدورها على مستوى المفاهيم فحسب، بل إنها شاملة. وتحتاج هذه السمة الفاصلة إلى تفصيل.

الموضوعي thematic Concept والوهم الأفقي horizontal illusion يستلزم أولاً وعى القارئ بالاستخدام شبه الإشاري للغة بوصفه ذاتي الإشارة، وكذلك فهمه للقصص بوصفها تنظيمات خاصة مكونة من تصميمات كثيرة من أجل تنظيم التجربة. ويعتمد هذا النوع من الاستقبال على ربط التفاصيل القصصية بمنظومة فكرية واحدة. ولقد وصف «كانط Kant» المهارة الخاصة التي يحتاجها هذا النوع من الاستقبال وصفاً تفصيلياً في كتابه «نقد الحكم Critique of Judgement». وتتيح النصوص القصصية تدريباً دائماً لقدرته الحكم التي تمكن الفرد من فهم الخاص بوصفه مظهراً للعام (وقد سماها كانط «الحكم المتأمل» reflecting Judgement)⁽⁸⁾، وهذا ما قد يمنح قراءة القصص جدوى تتعدى حدود القصص والجماليات.

إن (قدرة) الحكم ضرورية لاكتشاف العلاقات بين المنظومة والإدراك Scheme & Realization التي يقدمها النص نفسه، ولاكتشاف المفاهيم المستترة التي توجه البناء المستوي للنص Linear. وفهم النص معناه القدرة على وضع المادة التي تتناولها أثناء القراءة في مكانها من منظومة المفاهيم التي تنظم هذا السياق. وليست هناك قراءة تسمح لنا بترجمة البنية المستوية للنص إلى بنية متعددة الطبقات وروية النص القصصى بوصفه امتداداً وشكلاً هريماً للبنية ينطوي على تنوع كبير من التجارب، إلا القراءة التي تنظر لهذا النص من جهة المفاهيم. وهكذا يمكن أن يعد النص نسيجاً من الأبنية المتعاقبة تتبع ترتيباً مستوياً وآخر شديد التعقيد. وإن إدراك هذا الترتيب الثنائي أساس ما يمكن أن نسميه «الشعرية المتخللة في النص».

وتخضع عملية إبراز الخاص في الرواية دائماً إلى تبديل فكري: فمن جانب، تشكل المفاهيم الرئيسية

الجذب المركزي Centripetal movement المعاكس، وهي السمة المميزة للقصص، غير معتادة ومرهقة ولها اشتراطات منهجية. ويزيد المجهود المطلوب في القراءة عندما يكون النص القصصى نتاج إجراءات نصية خارج حدود الاتصال اليومي المعتاد. إن تبادل الأماكن بين الموضوع والأفق يمكن أن يكشف البنية القصصية الملموسة للنص بطريقتين مختلفتين، أولاً: من خلال تبادل «رأسي» يركز اهتمامه على الطبقات اللغوية والمستويات التعبيرية وبذلك يعطيها استقلالاً جمالياً نسبياً يتخطى الدور الجمالي المعتاد، ثانياً: عن طريق التبادل «الأفقي» داخل مجال المعاني، بما أن مبدأ القصص يقوم على احتمال تبادل الموضوع والأفق، فإن كل مستويات البنية ليست مجرد وسائل بل هي مراحل تطور القصص. ويعد مستوى المعنى، برغم ذلك، أبرز مستويات البناءات القصصية. ومن منظور المعنى - أو من منظور معاكس - أى من أفق المعنى تستمد كل مستويات البناء القصصى دورها. وكذلك، فإن هذا المستوى هو الذى يفسر التوترات الوجدانية والمشاعر التي يمر بها القارئ إذ تساهم فيها كل المستويات النصية. إن المستوى الفكري للرواية هو الأساس «المعتاد Pronaic» لكل حالات التحول إلى وهم إشاري بل أكثرها جنوحاً. ولن تتمكن من تقدير البعد الوجداني تقديراً مناسباً دون أن نهتم بالمستوى الفكري للرواية، وهذا يفسر الضرر الواقع على الأعمال الروائية التي تعتمد على استقبال شبه تشارلي من جراء تحويل الاهتمام من الوهم الذاتي الذى يخلقه القارئ إلى أسلوب فكري راعى في التفسير. وهذا التحويل للاهتمام يقدم فائضاً surplus من الاستقبال لا يحتمله بناء أو تعبير التناول وهذا يكشف فسر البنية الفكرية التي كان القارئ قد غطاها بقوالبه الفكرية المكورة stereo types. إن تحويل المنظور من الوهم الموضوعي thematic illusion والفكرية الأفقية horizontal Conceptuality إلى المفهوم

يمكن تحديد موضعه داخل الهرم الفكرى. وهكذا تقودنا القراءة الثانية من الاستقبال شبه التداولى الذى ينتج الوهم إلى استقبال القصص بوصفه قصصاً وحيث فقط يمكن أن تخضع الشخصيات القصصية لحكم القارئ النقدي^(١٠).

وينبى أن نفهم النصوص التداولية وفقاً للقصد الذى يكون خارج النص. ولكن النصوص القصصية ذاتية الإشارة تحتاج تحليلاً للنص فى ذاته. أما الانتقال من استقبال النصوص التداولية إلى دراسة النصوص القصصية فيمكن أن يشبه الانتقال من مستوى ذى بعدين اثنين إلى فضاء ذى ثلاثة أبعاد. تقوم الهندسة الإقليدية Euclid على تكرارية متزايدة من الأبعاد الجديدة تبدأ من النقطة Point إلى الخط line، ومن الخط إلى المستوى Plane، ومن المستوى ثلاثى الأبعاد three-dimensional إلى الفضاء متعدد الأبعاد multi dimensional space. ويمكننا أن نستخدم هذا البناء استخداماً استعارياً فنقول: إن الكلمات نقاط نصية وعندما تدخل فى جمل تصبح خطاً نصياً، وعندما تشكل مجموعات من الجمل على مستوى المعنى تسمى المستويات النصية، واستمراراً لذلك يظهر النص القصصى فى صورة فضاء نصى ترتبط كل عناصره النصية ببعضها البعض، إذ إن الطبيعة الإشارية الزائفة للنصوص القصصية تفترض ضرورة النظر إلى كل مفهوم فى النص فى ضوء باقى المفاهيم^(١١).

وبما أن النص فضاء نصى يملك عدداً لا حصر له من العلاقات الممكنة، فإنه سيعمد من منظور القارئ - فضاء أو وسطاً للتأمل^(١٢) بإمكانه أن يظل يستكشفه دون أن ينفذ^(١٣). وذلك يفسر استحالة الوصول إلى فهم مطلق للنصوص القصصية. يقول «فاليري» عن عملية كتابة النصوص الشعرية إنها لا تكتمل أبداً بل تتقاطع. وهذا ينطبق على عملية الاستقبال إذ لا يحدها إلا قدرة القارئ على فهم العلاقات التى لا تنتهى والى

نظرنا إلى الخاص. ومن جانب آخر، يظهر الخاص هذه المفاهيم فى ضوء معين إذ تمثل تجربة القراءة الحالية الخلفية الخاصة لهذه المفاهيم. ويستمد ما يشكل فهمنا للعلاقات الفكرية التى يقدمها أو ينطوى عليها النص من البنية المستوية لهذا النص. وعلى حكم القارئ أن يتخطى هذه البنية المستوية للنص. إذ ينبغى النظر إلى هذا الاستواء النصى فى ضوء علاقته بالتنظيم الفكرى الهرمى للنص بوصفه كلاً. والنص يفسر نفسه إذ يعبر لغوياً عن بنيته الهرمية ويقدم للقارئ نمطاً لقراءته. إن البعد المعرفى للنص مبنى على طبقات مختلفة من المعانى، ويتنظم البناء الفكرى فى شكل هرم فكرى من المعنات^(١٤). ويستطيع القارئ استيعاب هذا التنظيم الفكرى أثناء الكشف عن مستوى النص، إذ قد تحدد البنية المستوية للنص تأويل البنية الفكرية وتعييز أهم مواضعها. وتميز أهم المواضع أو التغير فى النص Focalization هو الذى يكشف عن التوجه الفكرى للنص القصصى وهو كذلك من أهم عناصر النصوص التداولية؛ إذ يكشف عن حال أو موقف معين. ولا يمكن لنا أن نبذل منظورنا إلى النص إلا بقراءة ثانية، ففى القراءة الأولى وجدنا نمطاً يتحرك صوب إظهار تدريجى لمنظومته، والآن تجده بمنظرة استرجاعية داخل إطار عمل هذه المنظومة. وتحدث فى القراءة نقلة فى المنظور تنقل القارئ من القصص إلى الوهم، وربما استوت الرواية عالماً أمام ناظرى القارئ بسبب الوهم الإشارى، ولا يمكن لهذه النقلة أن تحدث إلا بأن تعزز جمل الختام الجمل الافتتاحية للعمل، ولكن عند قراءة القصص للمرة الثانية يكون القارئ فى موقف يمكنه من تحديد موقع أى جزء فى النص بالنسبة (ليمين) سياقه - أى الجزء الذى تمت قراءته من النص يسار* هنا السياق - أى الجزء الذى لم يقرأ بعد. وعندما يتوحد السياقان وتيسر رؤية الجزء المعزول فى سياقه للتكامل

* فى النص الأصلي العكس: أى اليسار يمين واليمين يسار لاختلاف اتجاه الكتابة العربية عن اللاتينية [للمرجع].

إن التنقل بين التحديد وعدم التحديد *determinacy* & *indeterminacy* هو الذى يحدد شكل النص ويصوغ منظومته السائدة التى تتحدد بدورها عملية الاستقبال بل تحدد دور القارئ الضمنى^(١٤). ويقدم النص منظومات ثانوية لا حصر لها خلاف تلك التى يحددها تصميم بنائها العام، إذ يستطيع القارئ أن يبنى عدداً غير محدود منها من منظور قراءته الخاص، ولكن يجب أن ترتبط هذه للمنظومات بالبنية الأم للنص. إن الاعتقاد بأن النص يفرض منظومته السائدة، من شأنه أن يمنع اعتبار الأجزاء الخاصة - أو غير المحددة - فى النص مبررات لإبداع القارئ، إذ يجب النظر إلى هذه الأجزاء بوصفها تعديلات فى المنظومة العامة، وعلى القارئ أن يستوعب هذه التعديلات أثناء تتبعه للعلاقات النصية بين التحديد وعدم التحديد. وهنا، تختلف مع جماليات الاستقبال التى يقول بها - «ولفجانج إيزر Wolfgang Iser» - التى ظهرت فى مقالاته: (عملية القراءة The Reading Process)، و (واقع القصص The Reality of Fiction)^(١٥). وعلى عكس عدد كبير من الدراسات حول الجوانب الاجتماعية والتاريخية لاستجابة القارئ، يركز مدخل «إيزر» الظواهرى على فعل الاستقبال ذاته وبهذا يضيف بعداً جديداً لجماليات الاستقبال، وأنا أنفق معه فى ذلك فى مقالى هذا ولكنى أختلف عنه فى مفهومى للنص إذ أعتقد أن النص يخلق لنفسه «بنية أساء» يجب أن ترجع كل الأبنية الثانوية إليها، وكذلك فإن «إيزر» يعتبر بناء المعنى إنجازاً أصيلاً للقارئ^(١٦). فهو يعتبر القراءة عملاً إبداعياً أصيلاً حيث يملأ القارئ فجوات وفراغات عدم التحديد بالاعتماد على قوة خياله، وهو ينجز النص إذ إنه يستمر فى خلق تكوينات دائمة التغير، وبذلك يدخل القارئ فى القصص ويميشها بوصفها نوعاً من «الواقع» للمعد. ويرى «إيزر» أن التجربة الجمالية للقصص تتمثل فى عملية خلق الأوهام ونسجها وفى الوقت نفسه تكوين أشكال من المعنى وتبديدها. وإذا يبدأ القارئ من لحظات

تكون المعنى المتكامل للنص القصصى. وأن حدود الاستقبال ترجع إلى الحكم والإدراك الذاتى للقارئ وكذلك القيود التى يفرضها الموقف التاريخى الذى تتم قراءة النص فى سياقها.

وبرغم أن عمل الاستقبال لا يتوقف أبداً، فإنه ليس بالضرورة عملية اعتباطية... إذ يجب أن يتبع استقبال النص القصصى منهجاً معيناً إذا أردنا أن نضع أيدنا على كثر العلاقات التى يتضمنها؛ فثمة جوانب فى النصوص القصصية لا يمكن أن تفسر بغير عملية استقبال منهجية مبنية على نظرية للقصص، ولا يمكن أن يفسرها أسلوب عملى سابق للنظرية. إن العلاقات التى يمكن أن توجد فى نص قصصى محدودة عدداً ونمطاً، لأنها خاضعة للحدود الفاصلة للقصص وبنيتها الأم matrix. ورغم أن القارئ الذى يستكشف النص يجد عدداً كبيراً من العلاقات الخاصة بالموضوع وإحتمالات لعلاقات غير مرتبطة بالموضوع، فإن حدود القصص محددة تحديداً واضحاً. وإن ما يميز القصص عن التجارب الحياتية تمييزاً أساسياً هو أن الموضوع فى الحياة اليومية يتم إدراكه من خلال علاقته بأفق من الارتباطات الخارجية التى يجب التكيف معها، بينما فى العالم القصصى الذى يساهم القارئ فيه بالمشاركة فى الموقف القصصى، يحدد العلاقة بين الموضوع والخلفية البناء النصى المرتبط بها. وفى أثناء المشاركة فى عالم القصص والوهم الذى تثيره، يعيش القارئ فى عالم يرتبط ببعضه البعض ولا تشوبه جوانب غريبة من الواقع على خلاف ما يحدث فى التجربة الحياتية؛ ففى القصص يساهم كل شئ - حتى العارض - فى المنظومة العامة، وعندما يحطم الشئ العارض الأوهام فهذا لأجل استشارة أوهام ثانوية، ويجب أن يقر قارئ القصص بأن النصوص القصصية لها أساس نظرى. وعلى ذلك، فكل شئ فى الرواية له ارتباط بها.

لذلك - يجب تصحيح القراءة شبه التبادلية التي تخلق أوهاماً - ليس بقراءة مختلفة فحسب بل بشكل من الاستقبال يعترف بسمة الإشارة الذاتية التي تميز القصص. حيثخذ فقط يكشف النص عن بعد التأويل الذاتي الذي يحسويه والذي يجب أن يرتبط به تأويل القارئ ويظهر ما ينطوى عليه لا توازن imbalance متعمد بين التحديد وعدم التحديد، والذي يقضى عليه عندما يقوم القارئ بحمل الفجوات النصية من إبداعه الخاص. ذلك أن اللا توازن شيء أصملي في النص وهو الذي يوجه اهتمام القارئ الضمني في موقف الاتصال القصصي.

إن ما أسميتها «المنظومة السائدة للنص» هي مظهر لديناميكية موضوعية تتكشف تدريجياً من خلال عرض عدد معين من السياقات المتشابهة كما في الديناميكية الممتدة في الرواية أو من خلال وجود سياقات متزامنة مع بعضها البعض كما في ديناميكيات الشعر المكثفة. وعن طريق التعبير عن منظومة سائدة - ولا شيء غيرها - يقدم النص القصصي تجربة ليست بالضرورة مستمدة من واقع ما خارج النص بل متضمنة في عالم التداول نفسه؛ الجمالي المبني بناء ذا معنى. كما يجب أنؤكد أن الآراء التي تتبع منظومة معينة في النص القصصي، لا تتوازي مع آراء الحياة اليومية بل تستولد داخل النص حيث تكون لها وظائف نصية خاصة. إن الكتابة الإبداعية للقصص تخلق، أو على الأقل تجرب، منظومات جديدة من الرؤى^(١٨)، وإن عالم القصص ساحة لتنافس الآراء الجديدة والأساليب الجديدة في تقديم هذه الآراء. وربما نظرنا إلى الرواية على أساس أنها تشكل أفق حياتنا اليومية وذلك بتقديمها لنماذج جديدة لتنظيم تجربتنا.

ويمكننا أن نفهم المنظومة السائدة للنص القصصي بالاهتمام الشديد بالبنية النصية وعدم نسيان طبيعة الاستقلالية الإشارة للقصص. ويؤكد «إيزر» على

عدم التحديد أو الغموض فإنه في الوقت نفسه يمارس استقباله الإبداعي ويعيش واقعاً نصياً لا يتطابق أبداً مع معنى معين بل ينشأ داخل إطار رؤى دائمة التغير^(١٧).

وبرغم أن عرض «إيزر» شديد الإيحاء والتأثير بسبب دقته وفطنته الظواهرية، فإنه يبالغ في وزن الدور الإبداعي للقارئ. وتعد نظرية «إيزر» نظرية لتغيرات الاستقبال تعتمد على الثوابت الخاصة بالنص فحسب. ولأن «إيزر» لا يناقش مشكلة العلاقات الممكنة بين الثوابت والمتغيرات في عملية الاستقبال ذاتها، فإن نظريته تغفل مساحة من عدم التحديد هي المسؤولة عن تلذذها بين كونها نظرية في الشكل أو في المادة. إن نظرية تقتصر على متغيرات الاستقبال لا يمكن أن تعدى القول بأن الاستقبال في كل مرة نتيجة جملة متشابكة من التفسيرات. والنماذج التي يفضلها «إيزر» هي روايات «جويس» Joyce حيث لا عمل تقريباً لثوابت الاستقبال التي كانت تمثل أساس النصوص القصصية التقليدية. فعزل البطل هنا يرتبط بالموقف الانعزالي للراوي والقارئ على السواء. وإذا بدت نظرية متغيرات الاستقبال مناسبة في هذه الحالة لتبيان شروط التجربة الجمالية، فإن هذه النظرية لا تبدو مناسبة في حالة القصص التقليدي.

وأرى أن نظرية «إيزر» تمحو معالم ما اعتبره السمة المميزة للقصص، ألا وهي قدرته على التعبير عن نظام من الرؤى Perspectives تقدم للقارئ تجربة تختلف اختلافاً تاماً عن تجارب الحياة اليومية. ففي الحياة الحقيقية لا يمكن الحصول على «الموضوع» إلا باستخلاصه دائماً من سياق يمثل أفقاً لبؤرة الاهتمام أما قارئ القصص فيقابل علاقة قائمة بالفعل بين الموضوع والأفق حددها النص نفسه، وإن هذه العلاقة هي ما يصوغ موضوع التداول. ويقدم القصص إمكانية لترتيب التجربة أو بناء نماذج ممكنة للتجربة ليس بوصفه واقعاً reality بل بوصفه لا واقعاً nonreality،

نعوض، فلنستعمل مع نقص مؤقت يمكننا أن نتممه، بل علينا أن نعترف بالمكانة المهمة لكل ما لم يقل داخل أى عمل» (٢٣).

ويجب أن ندعم استقبال النصوص القصصية بخلفية نظرية تسمح لنا برؤية معاني الفراغات والتناقضات النصية، إذ تحتاج النصوص القصصية من القارئ أن يبنى رؤى تجريبية تخضع لمنظومة موحدة تتجاوز أفق حياته اليومية وتفتح عليه تجارب جديدة.

إن طبيعة الإشارة الذاتية التي يتميز بها النص القصصي تستلزم على القارئ أن ينظر إلى بناءاتها الشكلية في إطار أفق بناءات المضمون. وفي أثناء قراءة نص قصصي ينبثق على القارئ أن يضع في اعتباره سمة الإشارة الزائفة لمضمون هذا النص وأن يرجع هذا المضمون إلى المفاهيم التي تظهره. وهكذا، يلعب الشكل دوراً مسيطراً في النصوص القصصية، إذ إنه يحدد بنيانه ونمط الاستجابة التي يستحثها. ويجب أن نفسر هذه النقطة بصورة أدق، حتى نتجنب سوء الفهم. إن الجانب الشكلي من القصص لا يمكن اختزاله إلى قواعد جماليات الشكل، وفقاً لجدا الفن للفن، ولا لفكرة الصيغة البنائية الجوهرية، فسمه الشكل القصصي يحددها دورها الخاص في تنظيم المفاهيم في منظومات ممكنة من أجل ترتيب الخبرات. فالتشكيل القصصي ليس تمثيلاً للمالم بل تمثيلاً لأشكال ممكنة من ترتيب الخبرة. وأنا أفق في هذه النقطة مع «إيزر». إن المشار إليه في النص القصصي هو المشير بالنسبة للشكل وهذا لا يشمل أو يستثنى علاقة المحاكاة بين المشار إليه والواقع. فالنصوص القصصية أوسع أفقاً من النصوص الإشارة لأنها ترمز أشكالا من التجارب الممكنة وتخلقها في شكل رؤى تتناسب لمنظومات موحدة. ولا يكشف عن الجانب الشكلي في القصص إلا التحول من وهم المحاكاة الذي تفرزه القراءة شبه التداولية إلى القصص

الإشارة الذاتية باعتبارها سمة في الخطاب القصصي بل نقطة انطلاقه: «تهيج سمة الانعكاسية الذاتية في الخطاب القصصي للخيال الظروف الملائمة لخلق شيء خيالي» (١٩). ويعتبر «إيزر» أن استشارة الظواهر الغائبة أو غير الحاضرة بمثابة الإنجاز الخاص بذاتية الإشارة (٢٠). ولكن هذه السمة الخاصة ليست وفقاً على النصوص القصصية لأن التاريخ كذلك يستثير الظواهر الغائبة. إن مفهوم الإشارة الذاتية شديد الأهمية لفهم النصوص القصصية، ولو أن «إيزر» يعتبر أن أهميته تقف عند حدود تقديم الظروف المطلوبة للاستقبال الإبداعي. وهكذا، لا يمكن أن نعتبر القصص «حداً» ينبثق على القارئ أن يقوم بترتيبه وإكسابه المعنى، بل يجب أن يعتبر المظهر الفريد لتنظيم معقد من المفاهيم؛ وهذه المفاهيم هي التي تصوغ تصميمه العام وتقدمه في صورة نموذج للتجربة. على هذا الضوء، تكتسب طبيعة عدم التحديد وعدم الاكتمال والتفتت الخاصة بالقصص مكانة نظرية ما كانت لتأخذها لو أننا قصرنا الاعتماد على إبداع القارئ (٢١). وعلى سبيل المثال، فعمل مثل (أوبرا أوبرا (Opera Aperta لا يمكن أن يقرأ قراءة مناسبة إلا بأن نتجنب التوقف عند القراءة شبه التداولية غير الناضجة التي من شأنها أن تسيخ هذا العمل وتحوله إلى ما يبدو «صورة معنى» تامة. ولا يمكن أن تؤخذ كل جوانب العمل في الاعتبار وكذلك إمكانية افتتاح هذا العمل إلا بتغيير القراءة شبه التداولية إلى قراءة انعكاسية. ينقد «بيير ماشيري» Pierre Macherey في دراسته (نحو نظرية في الإنتاج الأدبي Pour une théorie de la production Littéraire) من منظور الإنتاج الأدبي نظرية أمبيرتو إيكو Umberto Eco عن (Opera aperta) والذي الذي تنسب إلى إبداع القارئ في إكمال العمل (٢٢). ويبدو أن أسلوب إيزر لا يسلم من هذا النقد برغم تعقده:

«إن ما لم يفصح عنه داخل العمل ليس فراغاً - يجب ملؤه أو خسارة - يجب أن

تمثل نظرية مالارميه بداية تقليد يعتبر الإشارة الذاتية سمة جوهرية للقصص تستبعد أية إمكانية لقراءة شبه تداولية. إن عدم قابلية القصص الحديث للتحويل إلى مجرد وهم لا يمكن أن تعتبر دعوة لتشجيع القارئ على ابتناع قراءة شبه إشارية اعتماداً على إبداعه الخاص بل إن دور القارئ يكمن في أداء الحركة الانعكاسية للاستقبال؛ تلك التي تستند مسبقاً إلى شكل القصص نفسه. ولن نستطيع أن نفهم خصوصية الشكل القصصي الحديث دون أن نتبع طريقة في القراءة تتجاوز الاستقبال شبه التداولي. إن نصوص فرانسيس بونج Francis Ponge الوصفية - التي تتداخل فيها خبيرة الأشياء مع خبيرة اللغة - وكذلك الألعب اللغوية الموجودة في أحدث روايات كلود سيمون Claude Simon، وجون ريكاردو Jean Ricardou و فيليب سولير Philippe Sollers كلها تتبع هذا التقليد وما كانت لتفهم بدون نظرية مالارميه في القصص ولكن جيرترود شتاين Gertrude Stein أتت هذه الفكرة في القصص قبل جويس. وعلى سبيل المثال في النصوص القصيرة الغامضة المسماة (الأزوار الحانية - Tender but tons) لا يمكن استخلاص المعنى بإدراك الإشارات أو المشار إليه، بل باعتبار أن الانفتاح الإشاري هو أفق التنظيم اللغوي الشكلي للمفاهيم الذي يمثل لب الموضوع الشعري للنص. وقد تم فصل مادة «المعاني» عمداً من أجل التركيز على القوة التنظيمية للغة على مستوى بناء الجمل، ودوره الأساسي في تشكيل النص.

يتحدى الأدب التجريبي قارته في إيجاد أنماط قراءة جديدة مما يزيد من مخزون الاستقبال، وذلك باستكشاف إمكانات القصص، كما أن طرق القراءة الجديدة التي يحتاج إليها القصص التجريبي الحديث، بما أتبع لها من تقدم في مجال النظرية من شأنها أن تهنيء لنا مداخل جديدة إلى القصص القديم وتمكّننا من توسيع خبرتنا بالنصوص الأدبية .

وتعبرها الإشاري الزائف. وعلى حين توجد نصوص قصصية تفترض قراءة مباشرة شبه تداولية، فثمة نصوص يشترط شكلها قراءة انعكاسية؛ فروايات مثل رواية فلوير (التربية العاطفية L'Education Sentimentale) ورواية بروست (البحث عن الزمن الضائع A la recherche du Temps Perdu)، ورواية توماس مان Thomas Mann (دير زيربيرج Der Zauberberg) لا تكشف عن معناها إلا بأفق قراءة ثانية، وبذلك يتحول إنشاؤها إلى موضوعها. ففي هذه الروايات يخضع رد الفعل الأول المتباد لدى القارئ الذي تتحكم فيه حركة الطرد المركزي للاستقبال لأسلوب الإنشاء ذاته. وتنطبق هذه الطريقة على شعراء مثل «مالارميه Mallarmé» الذي كان ينظم قصصه تنظيمياً يستبعد أية قراءة شبه تداولية؛ فلقد كان يعدّ القراءات شبه التداولية غير كافية على الإطلاق، وكان يعتمد بناء قصائده في بناء قصصى متبعا في ذلك مفهوماً متطوراً جداً للقصصية لا يزال صالحاً لليوم. إذ كان يعتقد أن القصص والانعكاس يرتبطان ارتباطاً وثيقاً، وتتسق شعريّة قصائده مع هذا المفهوم. ففي قصائده نجد أن التقنية البنائية التي تفيد التشويق والتي تكون ممزوجة بغموض في المعنى تشير إلى تأجيل الانتقال من المشير إلى المشار إليه وتجذب الانتباه إلى اللغة نفسها بوصفها الوسيط الشعري. إن قصائده نماذج لما سميناه «تبادل العلاقة بين الموضوع والأفق». فالموضوع الذي يظهر في قصائد مالارميه في سياق أفق المعنى، يعدّ تجسيدا للفعل اللغوي نفسه، وحينئذ فقط، أي في عملية التبادل المستمر، يمكن أن يظهر معنى السياق الشامل الذي يستحيل، رغم ذلك، عزله عن البناء اللغوي. ولإي جانب التشويق البنائي اللغوي وغموض المعاني التي يجب استبعادها في عملية بناء سياق معنى، يكون النفي وسيلة أخرى ضرورية في شعريّة مالارميه ذاتية الإشارة. فبدلاً من استثارة الوهم الإشاري، يقود النفي في القصص مرة أخرى إلى المنظومة الخالصة لبنیان فکری دون أية حالة إشارية (٢٤).

الحواشي :

- (١) هذا المثال نسخة مترجمة ومراجعة من مقال نشر لأول مرة في "Poetica" ١٩٧٥ من ٢٤٥ - ٢٨٧ بعنوان - "Was heist Rezeption bei Fiktionalen Texten?" - ما الاستقبال في حالة النصوص القصصية؟. يسبق أصل المقال تحليل لقراءة النصوص الخيالية وعليه عرض لفكرة أن النص هو أنش حياة العالم Life World وأن حياة العالم هي أنش النص وغير مصطلح "Rezeption" ، الاستقبال ، إلى نشاط القراءة وبناء المعنى واستجابة القارئ لما يقرأه المترجمان إلى الإنجليزية].
- (٢) انظر مقالتي (ص ٥٢٢ - ٥٢٤) "Fiktion, Negation und Wirklichkeit" (٢٢٥ - ٢٤٠) في Der Gerauch der Negation Fiktionalen Positionen في der Negativität "in Fiktionalen Texten" تحرير Harald Weierich في "Poetic and Hermeneutik IV" (ميونخ ١٩٧٥) .
- (٣) انظر : " Die Logik der Dichtung " الطبعة الثانية شوتنجرارت ١٩٦٨ ص ٤٩ . والإنجليزية The Logic of Literature منطق الأدب (ترجمة M.J.Rose بلومسجارتن ١٩٧٢) .
- (٤) من أجل نظرية في التمثل القصصى انظر : H.R.Jauss "Negativität und Identifikation: Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung" Positionen der Negativität" ص ٢٣٩ - ٢٦٣ .
- (٥) باريس ١٩٦٤ (ص ٣٧) والإنجليزية "The Words" الكلمات ، ترجمة Bernard Frechtman (نيويورك ١٩٦٤) .
- (٦) لتحليل تاريخ القراءة ودراسها في المجتمع البورجوازي انظر : الدراسة الشاملة القصص وعامة القراء ، التي قام بها ك. د. ليفي Q.D.Lewis الطبعة الثانية (لندن ١٩٦٨) "Fiction and Reading Public"
- (٧) الموضوع theme والأفق horizon مصطلحان رئيسيان في نظرية E. Husserl ، انظر L. Landgrebe Erfahrung und Urteil تحرير (هامبورج ١٩٤٨) والإنجليزية Experience & Judgement التجربة والحكم تحرير Landgrebe وترجمة H.R. Amerik, S.J.S. Churchill
- (٨) Bvanton, 111, 1973 ثملات في مشكلة الارتباط Reflections on the problem of Relevance ، بقلم A. Schütz (نيويورك، ١٩٧٠) حيث يتم عرض نظرية Husserl في الموضوع والأفق عرضاً مفصلاً، أما الطبعة الألمانية فانظر : Das Problem der Relevanz (فرانكفورت ١٩٧١) .
- (٩) انظر ١ : Kritik der Urteilskraft ، تحرير K.Vorlander هامبورج ١٩٥٩ ص ١٥ ، الحكم هو القدرة على فهم الخاص بوصفه مصنوعاً من العالم ، لذا عرف العام (القاعدة، المبدأ ، القانون) كان الحكم الذى يشمل الخاص محدداً . أما إذا كان الخاص الذى نبحث له عن عام معروفاً فإن الحكم مجرد صدق أو انكاس . [هذه ترجمة مؤلف البحث من الألمانية إلى الإنجليزية] .
- (٩) كان Ingarden أول من وضع هذه الفكرة نفسياً ، انظر : Das Literarische Kunstwerks ، الطبعة الثانية (Tübingen 1965) وخاصة لفصل الثاني ، العمل الفني الأدبي Der Aufbau des Literarische ، ص ٢٥ ترجمه إلى الإنجليزية George Grabowicz (Evanston, 111, 1973) .
- (١٠) وليس غير هذا النوع الثاني من القراءة يستولى شروط ما أسماه نيتشه «فن القراءة البطيئة التبادولوجي» في مقالته إلى Morgenröte إذ يقول «علمتنا الفيلولوجي» فقه اللغة التاريخي» كيف نحسن القراءة ونهضم المعنى ملياً وتفصيلاً وبعناية، إذ تترك الأبواب الخلفية مفتوحة؛ وهي قراءة لا يتوقف بعدها التفكير وتحتاج أثماناً وعبيراً حساسة K.Schlechts Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden تحرير (ميونخ ١٩٥٤) [الترجمة من الألمانية إلى الإنجليزية قام بها مؤلف البحث]
- (١١) إن هذا التشابك المعقد بين كل العناصر النصية يوداد إشكالياً عند المؤلف كلما زاد وعيه به . في تعليقه على كتابه (مغامر بوفاري) يصف فلوير مشكلة المؤلف عندما يصير قارئاً لنصه بينما لم يتم كتابته ، وذلك في خطاب إلى لوبز كوكليه Louise Colet بتاريخ ١٢ يوليو ١٨٥٢ . منشور في Extraits de la Correspondance ou préface à la vie d'écrivain تحرير G. Bolléme (باريس ١٩٦٣ ص ٨٣) ، يقول فلوير إن الكتب والقارئ سواء في عدم السيطرة على العمل القصصى .
- (١٢) في رسالة الدكتوراه وعنوانها (Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romani- (Ben 1920) يقدم ناظر يتناسى هذا المصطلح ليصف . (انظر نظرية فردريك شليجر عن الاستقبال . ورغم أن أثر هذه الرسالة غلب وسط أعمال لاحقة، فإن تحليلها الدقيق المعين لنظريات الاستقبال الرومانسية لا يزال يقدم أساساً لوضع نظرية حديثة في القراءة .
- (١٣) انظر الطبعة الخامسة من Esprit 12 (١٩٧٤) بعنوان ، المحاضرة الأولى : الفضاء النص. Lecture 1 : L'espace du texte . وبين مقال جان ريكاردو La Rév- oublion Jean Riecardou الطرة الثيرة النصية ص ٩٢٧ - ٩٤٥ كيف أن الأشكال الأدبية البديعة تثير أشكالاً جديدة من القراءة .
- (١٤) حول العلاقة بين التحديد وعلم التحديد انظر مقال : p. 240 "Der Gerauch der negation in fiktionalen texten"

(١٥) انظر رالف جاك ليزر «عملية القراءة : مدخل نظري» في كتاب «القارئ الضمني» Wolfgang Iser "The Reading Process: A phenomenological Approach" (Baltimore, 1974) فيشير النص ترقعات مبنية ونسقتها نحن على النص بطريقة تدخل الاحتمالات متعددة المعاني Polysemantic إلى تأويل واحد. بابعائها التوقعات التي استثيرت وبهذا يتم استخلاص معنى عام متفرد. إن طبيعة متعددة المعاني في النص وعملية خلق الوهم لدى القارئ عنصران متضادان .

وهكذا، فإن بناء المعنى جزء من تكوين الأوهام من خلال القراءة . ففي هذا السياق من اللهم أن نشير إلى أن اختزال إمكانات معاني النص يعد بالفعل جزءاً من العملية البدائية الخاصة بالاستقبال التداولي . إن القدرة على اختزال إمكانات المعنى مفترضة في كل مواقف الاتصال . انظر كذلك : واقع القصص : مدخل وظيفي للأدب : The Reality of Fiction: A functionalist Approach to Literature

New Literary History 7 (1975) P7- 38.

(١٦) انظر : القارئ الضمني ص ٢٩٠ The Implied Reader تبدأ بتأنيبات النص في الظهور عندما نحاول فرض شكل متسق عليه. وهي تمثل الوجه الثاني لعملية التأويل، إذ هي إنتاج عفوي للعملية التي تخلق التأنيبات بمحاولة تجنبها وإن وجود هذه التأنيبات هو ما يشدنا إلى النص ويفرض علينا أن نقوم بفحص إبداعي ليس للنص فحسب بل لأنفسنا .

(١٧) تختلف عملية الاستقبال اختلافاً كبيراً حسب قراءة النص من حيث القراءة الهادئة والقراءة بصوت مرتفع أمام جمهور فالقراءة الهادئة تعتمد أساساً على اللغة المكتوبة، أما القراءة بصوت مرتفع فتضيف تنميماً معيناً وضخماً معيناً على الكلمات، وهكذا يتم اختزال المعنى العام الشامل في شكل خاص، ولكن هذا الاختزال نفسه الذي يعد من احتمالات التأويل هو ما يجلب الانتباه إلى وجود احتمالات أخرى .

(١٨) إن تعريف نظير الجديد للأسلوب بأنه : manière absolue de voir les choses يمكن أن يستثنى من أي معنى ميتافيزيقي ولؤلؤ على أنه يقصد تحرير الكتابة من أنظمة قوالب الرؤى المكررة وقوالبها اللغوية المنطقية (عصايط إلى لوبز كزليه بطريق ١٦ يناير ١٨٥٢) .

(١٩) Die Wirklichkeit der Fiktion : في : Theorie und Praxis Rezeptionsästhetik : ترجمة المؤلف، (ميونخ ١٩٧٥) تحرير R. Warning ص ٢٩٢. من أجل نسخة مراجعة وترجمة لهذه المقالة انظر : The Reality of Fiction واقع القصص .

(٢٠) Die Wirklichkeit der Fiktion ص ٢٩١ .

(٢١) في هذا السياق يقترح كارل موزير Karl Mauer تموراً محلياً : بين : «مجموعات المعلومات» و«الفراغات الشاغرة» التي على القارئ أن يملأها (Formen des Lesens وهو بحث قدم إلى Tagung des Deutschen Romanisten verbandes أكتوبر ١٩٧٥ في مانهايم . مع ذلك يجب التنبيه إلى أنه حتى الانفتاح القصصي يفترض مبدأ انتماء القصص .

(٢٢) (باريس ١٩٧٠) Pour une théorie de la Production Littéraire

Opera aperta (ميلان ١٩٦٢)

(٢٣) ترجمة المخر (باريس ١٩٧٠) Pour une théorie de la Production Littéraire

(٢٤) انظر مقالتي 117- 96 (1977) Yale French Studies no.54 "Position and Negation in Mallarmé's "Prose Pour Des Escintes" وذلك لتأنيدها أكثر تفصيلاً (المؤلف) .

الفضاء - الزمن *

اقترب سوسيولوجي

كانديدو بيريث جايجو

مقدمة

البروفيسور كانديدو بيريث جايجو هو أستاذ فقه اللغة الإنجليزية بجامعة «سرسطة» الإسبانية وعضو International Seminar of Politics and Humanities بجامعة هارفارد ومحاضر نشط في عدد من الجامعات الأوروبية والأمريكية . وهو تلميذ نورثروب قرأى ومطبق لطروحه في نطاق النقد الأدبي ونقد الرواية على الأخص . نشر عدة دراسات أدبية منها : «البطل الوحيد في الرواية الأمريكية» و «الأدب والتمرد في إنجلترا الماصرة» و «مستويات الدراما عند Marlowe» ، إلخ . وله عدة كتب في نقد الرواية من أهمها : «مورفولوجيا الرواية - اقترب سوسيولوجي من المسألة السردية» الذي تنقل هنا أحد فصوله إلى العربية ، و «الأدب والسياق الاجتماعي» (مطبعة، دار نشر SGEI ، ١٩٧٥) و «دوائر سردية» (سرسطة، دار نشر: Universidad ، ١٩٧٥) ثم «ميكروسيميوطيقا» (سرسطة، دار نشر Universidad ، ١٩٨١) ، وجميعها تشكل وحدة واحدة ويسير في الاتجاه نفسه .

ويطرح بيريث جايجو، في كتابه : «مورفولوجيا الرواية» ، عدة تساؤلات تهدف إلى إعادة الرواية إلى سياقها الاجتماعي والبحث داخلها عن نموذج للواقع . وثمة محاولة لدراسة سوسيولوجية المسألة السردية من منظور العلاقات الداخلية للنص السردى سواء أكان ذلك من الناحية اللغوية أم من ناحية المفهوم، وهي محاولة للتوصل إلى نموعة سردية . وإذا كان تشومسكي يطرح عدة قواعد ونظم تحكم النص على أساس الجملة ، فهذا الكتاب يسعى إلى الهدف نفسه ولكن على أساس النص السردى في مجمله ؛ مفتقياً أيضاً أثر فلاديمير بروب ونورثروب قرأى وغيرهما .

وهو يهتم ببنية السرد من منظور ميمولوجي بنوى يذكر به «سوسير» ويختلف عن التناول السيميوطيقي ذى الرائد الفلسفي . ومثل هذه الدراسات (الميمولوجية - السردية) تعتمد أساساً على النص السردى في مجمله، وهو ما يعد تقدماً واختلافاً عن النقد البنوي التقليدي .
وثمة هذا المجلد تأتى من كونه نقطة انطلاق لأعمال أخرى أكثر تحليلية للكتاب نفسه ولدراسات أخرى قام بها نقاد آخرون، كما أنه يقترب بشكل أو بآخر من حصاد اجتهادات حركة «النقد الجديد» New Criticism الأمريكية في المجال نفسه .

* هذه ترجمة عن الإسبانية للفصل المباشر والأخير من كتاب «مورفولوجيا الرواية» (مطبعة، دار نشر «فوندامنتس» ١٩٧٣) للناقد الإسباني كانديدو بيريث جايجو (Cándido Pérez Gállego) . وقام بالترجمة - محمد أبوالمظا أستاذ الأدب الإسباني بجامعة القاهرة .

بوسعنا أن نتكهن بأن الزمن المسرود لابد وأن يقبل تقسيمات من نوع خاص جداً ليست لها دائماً علاقة بنخلة النص الخارجية . حتى آخر القراء يعلم أن الزمن في الرواية هو حالة لها فقط بعض صلة بالواقع لكنه ليس نموذجاً حياً للشفافية . على هذا النحو يمكن اعتبار أن الرواية تقبل على سطورها مجموعة استخدامات زمنية، عبارات محددة، وأن تحت هذا الترتيب تتساق نظرية أصيلة من «الأزمة الخاصة» للمواقع المسرودة - التي تدوم في الرواية فترة أطول من دوامها في الواقع - أو للمواقع التي تقتصر إلى زمن . وينبع كل هذا الطرح الخاص من منظور يرى الزمن عنصراً يشغل حيزاً أو فضاء. وإذا كان بوسعنا أن نتحدث عن «مكان» في الرواية، لم لا يمكننا الحديث عن مكان زمنية لفضاءات تخضع لاستخدامات زمنية خاصة؟ وهذه الطريقة - أي إخضاع آلية تقييم الرواية إلى عنصر آخر (داخلي وخارجي) - يجب أن تأتي ثمارها؛ فمنذ هذه اللحظة، إذا كانت الرواية توظيفاً للزمن، يمكن الحديث عن استخدامات له، اتجاهات، روابط ... إلخ .

وتعترض هذا المنهج في الحال عقبات . ولندل على ذلك بصفحة من رواية (مياو) ^(٢) ولنستخرج منها الإشارات الزمنية : بعيد ذلك ... بقية الليل ... في اليوم التالي ... مبكراً... في وقت قصير... في ذلك المساء. وهي لا تعكس مطلقاً أية بنية زمنية ما لم تخضع لهيكل لفظي (verbal) . فالتكوين السابق في حاجة لأن يكون مصحوباً بمجموعة من البيانات؛ الأفعال وحدها قادرة على منحها. لكننا عند نقل هذه الأفعال على حدة (همس ... نفس ... لم يغمض له جفن ... نهض ... شاجر ...) نلاحظ تعديلاً زمنياً مغايراً طرأ على الأمثلة . هنا، تتخذ الأفعال - بكافة ما ترتب على وجودها - هيئة أسلوبية. ولا شك أن «بعيد ذلك همس لويس» له قيمة دلالية أسمى وينطوي على إشارة زمنية أوطد من «وفيها واتته أفكار شريفة، مثل الفرار من المنزل، دون أن

لنصوّر لبرهة أنه يمكن اعتبار ذكر الزمن في الرواية ملمحاً أسلوبياً كغيره، وأن من الممكن قراءة أي تنبيه زمني على أنه إشارة إلى موقع (Simación) سردي لا يخرجننا عن الرواية بل يفرص بنا على نحو ما في حبكةها. وأى اقتراب من الزمن في الرواية ينبغى أن يتحول إلى تحليل شكلي وأن يتجنب العديد من الطروح الفلسفية التي ابتعدت بالمسألة عن نقطة بدايتها الحقيقية. فالزمن موجود، وقبل أن يكون إيماراً أو نظاماً هو علامة تظهر في السرد في تلك اللحظة المحددة، في تلك الغرفة... وخلال صفحات، لا ترتبط بحركة البطل بالزمن، ثم، فجأة، في مكان ما من السرد، يتحرى الوقت في ساعته أو تجمله دقائق ساعة قريبة يتذكر أو هو ببساطة يفكر في أنه يعود إلى بيته متأخراً . هذه الطريقة لتخيل أسلوبية للزمن تسعى وراء تحليلية ظهوراته في الرواية : طرائقه المختلفة للتواصل مع الحركة التي مهما كانت استاتيكية لا يمكن أن تتجنب ذكره، لا يمكن أن تتجنب البحث عن أنموذج لتوزيع عنصر الزمن وتوظيفه، كأنما الزمن هو أحد معطيات النص، مثله في ذلك مثل الأسلوب، وعليه يصبح لزاماً عدم الخروج عنه. والأشياء التي سيقدم عليها البطل ينبغي أن تخضع لهذا العنصر الداخل في تطور البطل ذاته .

يبد أنه يمكننا أيضاً الحديث عن فضاء زمني . وأية تحليلية سردية تفكر في التفكيك على أنه نظرية مسبقة . وهذه الطريقة التي تطبق على الجملة - الرواية قاعدة كالتى كان يطبقها في اللغة، على سبيل المثال، زليج هاريس (Zellig Harris) ^(٣) تعرض لآلية لتفكيك الحكمة في وحدات ، السلوك الكلي في أحداث صغرى . وهو منهج - بداية به (مورفولوجيا الحكاية) لبروب - يشير إلى خمسة أعمام من الاجتهاد البنوي ويمكنه أن يؤدي إلى أبعاد أخرى . ولاشك في أنه يمكن تفكيك الزمن داخلياً إلى عناصره على اعتبار أنه علامة موقع . وكما يقبل الزمن الحقيقي (الزمن الخارجي) تقسيماً خاصاً،

الليلة» أو «في الليلة التالية»، التي تعتبر مكملة لأداء متساوى البعد عن نقطة معينة . وهكذا تتشكل سلاسل من الإمكانية الزمنية وتتسع في أطوار تندمج فيها الأحداث الأدبية^(٢٣) . ونشر بذلك إلى ما يناقشه وليام إيمپسون (William Empson) في حديثه عن هوية، عن حشو (tautology) يلحق الأحداث بساحتها الطبيعية^(٢٤) . لكن الكاتب، أى كاتب، أعلم بميله الشخصى إلى أن يكون المساء مركزاً لإحدى رواياته، والليل مركزاً لأخرى. وتدور هذه الآلية من الميول والتزوعات حول نقطة بعينها : احتمالية التفسير وحتمية العلاقة المكررة بطل / حدث اللتين تتطلبهما أية برمجة أسلوبية . من هنا تنشأ خطة لكل فضاء وزمنه الخاص، وتتشق الرواية لنفسها طريقاً كلعبة أفعال متكررة، فيترتب زمن على كل موقف عاطفى وينبني قالب يصلح لتطور كل ممارسة (Praxis) .

بهذا نقترّب من طرح موحد ونتجه صوب وحدة فى هذه الفوضى من الأزمنة التى تعرضها كل رواية فى انسجام ظاهرى (الخطة، المستقبل، الذكري، الآن، الماضى المفترض ...) . لكن بما أن نيتنا هى أبعد ما تكون عن الفلسفة، وتهدف إلى الاقترب من سوسيوولوجيا أمر واقع، يتحتم علينا أن نوضح كيف يمكن حل هذه القبضية فقط عن طريق لعبة من الإشارات المترابطة : الأصوات التى أنتجت ألبات استبطانية، من ناحية، ومن ناحية أخرى أصوات الموضوعية . على هذا الأساس، وبعد أن تحدّثت كلتا القناتين، يمكن أن يتحقق انسجام القالب الذى يشترك فيهما معاً، فى كلا النظامين .

وهذا هو التبيه الأول خاصة عند معالجة المسألة أسلوبياً، وعند تحليل هذه التقطيعات («مرت ستتان»، «فى صباح اليوم التالى») على أنها مجرد علامات، ولكنها علامات تتسبب فى الحال فى انفصالات داخل فضاء مستمر وتكسر الحكمة السردية . هل هذه هى

يدرى لم؟). ومع هذا، فالقبضية قد طرحت بالفعل وعلينا تجنب الدخول فى مبالغات فلسفية لحلها . ما يهمنا سيكون ملاحظة موقع الإشارات الزمنية وأدائها فى السرد وكيفية توزيعها فى سياق يتحرك كآلية زمنية .

وهذه الآلية تحترم مكوناتها، كآلة تجرى عمليات جمع وطرح وضرب وقسمة على كميات موجهة وتبحث فى الحال عن ناتج هذه العمليات . ويصير منهج «التوزيع» المعيارى هنا بياناً من الأشكال والتجانسات . وتدل هذه الأنفصال المنفصلة عن بقية النص على ديناميكية استخدامات معينة وتوضح أين يمكن أن توجد فضاءات مكشوفة أو غير مدمجة فى ذلك المخطط الإجمالى من التلاحمات الذى هو الرواية . ويمكن، على هذا الأساس، فهم عملية الشيء/صورته على أنها «خطة استخدامات للفضاء»، بل يمكن أن نقيمها على أساس من الحوافز/ردود الفعل . وهكذا تتحول رواية «الأهداف المحققة» إلى «أزمنة مستخدمة فى تحقيق أهداف» ، ورواية «ينهى أن تحدث للبطل أشياء» تصير رواية «زمن يمكن أن تحدث فيه للبطل أشياء» . بهذه الطريقة نحن «نزمن» الفضاءات المسروقة وننقب عن مكون جديد داخل آلية استخدامات . وهذا المنحى الذى يدمج مناطق محددة فى أخرى يقودنا إلى طرح خاص له علاقة بميول المؤلف فيقدم لنا مناطق «صباحاً»، «مساءً»، «ليلاً» على أنها فضاءات (Espacios) متكررة فى العمل الأدبى، إلى ذلك الحد الذى تصير جميعها عنده (الثلاثة معاً، ولترمز لها بـ E-1، E-2، E-3) محاور تدور فى فلكها آلية كاملة من الأداءات، وتصير له «عند الفجر» أو «فى اليوم التالى» أو «فى ذلك الصباح» أو «فى صباح اليوم التالى» قيمة محددة، وتقدو تقسيماً متكرراً . اتفق أو اختلف مع تقسيم فصول الرواية - يشير إلى أن السرد قد بلغ وقفة (Pause) . وهكذا تتحول هذه المنطقة إلى ممكن لأداءات متعددة ويمكن اعتبارها فضاء مشغولاً، فى مقابل «فى المساء» أو «ليلاً» أو «تلك

ولنشر فيها إلى تلك الفضاءات الشاغرة أو تلك المشبعة بالملومات . بهذا تقترب كثيراً من استيعاب توزيع الأزمنة الذي يتيح لنا مجمل الرواية . إذا فهمت أسلوبية الزمن على هذا النحو ننصل بتحليلنا إلى نقطة صراع بين البنية والأحداث الخاصة، بين خط مستمر وأحداث عارضة، وسيصبح هذا النظام آلية مستقلة .

وبالطبع، في أحيان أخرى، ليس لزاماً علينا أن نلجأ إلى هذا الغرض، لأن المؤلف ذاته يعطينا الساعة التي يقع فيها الحدث . إن هذا المؤشر الزمني (ولنرمز إليه بـ IT) هو مقياس ثابت يتكرر في سياق الرواية . ويمكن القول بأن الرواية تجري بين (IT) مختلفة (أى مؤشرات زمنية مختلفة)، كما لو أن ثمة ساعات مرئية تسجل دائماً حركة البطل : «كانت الساعة الخامسة صباحاً»، «عند مرور جابريل بالميدان كانت الساعة تدق السابعة»، «في منتصف النهار، كالمتعاد، خابر مارثا» .. إلخ . إن إعادة تركيب الواقع على هذا النحو تقتصر على مؤشرات زمنية حقيقية . ففى ذلك الفصل من الرواية هنالك بالضبط خمس إشارات محددة إلى الزمن، ومن ثم يمكننا أن نتخيل ستة فضاءات حول تلك المؤشرات الزمنية الخمسة . على هذا الأساس، بوسعنا تحليل الطريقة التي يملأ بها المؤلف كل فضاء . والطريف أنه، في بداية كل فصل، يتعجل المؤلف تحديد المكان والزمان، لكنه شيئاً فشيئاً يقوم بتمديد هذه الإشارة . فتصبح عبارة «كان الوقت مساءً» شاشة تتسع لخمسة أو ستة تخصيصات في هذه الفترة الزمنية الجملة .

لكن مفهوم (IT) يتقلنا إلى حالات من نوع خاص . فعبارة «كانت الساعة العاشرة ليلاً» عبارة سليمة كعبارة «فى نهاية الخريف»، وهو ما يتقلنا من (IT) - الذى يشير إلى اليوم - إلى (IA) - الذى يشير إلى فترة عام كامل . نلاحظ، بهذه الطريقة، النحو الذى ينساب فيه السياق المسرود من خلال (IT) و (IA) . لكن من

اللحظة المناسبة لنقول إن تحليل النص السردى إلى أزمنة متعددة على هذا النحو يعيد إلى الذاكرة تحليلية الشكليين الروس ؟ الحق أنه كما يمكن تفكيك الحبكة فى وحدات مصغرة بوسعنا تكسير «المستمر الزمنى» فى استخدامات زمنية خاصة وتحويل السرد إلى «كتالوج» حقيقى من الاستخدامات والأشكال الكرونولوجية، وهكذا نصل إلى كرونولوجية تامة للرواية . ولكن لا يجدر بنا أن ننسى أن هذا التسابع لأزمنة ذات طبيعة مختلفة يخضع لمبدأ من المرونة وآخر من التشويه سنعود إليهما لاحقاً . الأهم هو اعتبار «مقياس الزمن» نظاماً تقام بداخله استخدامات خاصة، كشبكة تتوالد فيها مواقع خاصة . فعندما نتحدث رواية عن «ذلك الصيف»، هذه المنطقة تشتمل على أى تخصيص تجرعه داخل هذا الفضاء . ومثلما نتحدثنا عن «النطاق السردى» بوسعنا الآن أن نتحدث عن «النطاق الزمنى» . بل إذا اقتفينا أثر ما قلناه فى مقام آخر، بوسعنا اعتبار «ما هو خارج النطاق السردى» فضاء غير مزمّن . ومبدأ الشفافية هذا يقودنا إلى توحيد المورفولوجيا الفضائية (المكانية) والزمنية فى الرواية وسوف يمنحنا صورة شاملة إيجابية جداً . بيد أن مسألة جعل «النطاق السردى» منطقة مزمّنة سوف يرد إلينا أيضاً تراكماً من الصعوبات ذات الصبغة الأسلوبية . على أية حال، يجب أن نرسم خطة لـ «استخدامات الزمن» نلخصها بكل فضاء مسرود. ودخل هذا التصنيف سنبعث عن مخطط يبين العلاقة التي تربط «استخدامات الزمن» بـ «وظائفه»، تقترب من خلالها من تفسير ميشولوجى لوظيفة الزمن فى الرواية، بل بوسعنا الوصول بنظريتنا إلى صورة أشمل للمسألة الأسلوبية . لذا، فإن أول حيلة علينا أن نحتالها، أول آلية نفكر فيها، يجب أن تكون تلك التي تعمد لنا ما لدينا: الرواية، وتوضح لنا فيها بعض الملامح الأساسية التي لا نستطيع تجنبها والتي تجعل من الرواية «نظام معلومات» نطلق منه فى عملنا . فلنتناول إذن أية رواية،

السرد، لأنه يتطلب أى تفكك أو خطأ أو انحراف ويصبح محورياً قياسياً يفرض على بنية الحدث «تطورها الكرونولوجي» .

من هذا المنظور، يصير السرد إشغالاً (أو ترصيعاً) داخل الزمن . يفهم من هذا أنه يمكن إجراء هذا الترصيع كما يعن لنا طالما توفرت لدينا مؤشرات لهذا التوزيع . ولد «الترصيع» داخل الزمن نقاط اتصال عديدة بـ «الترصيع داخل الفضاء» ، أو على نحو أفضل : بالترصيع أو الإشغال فى إطار وصف الفضاء (أو ارتفعت الصخور فى الصحراء كأنها متحركة . ورأى جون أن الهندى .. إلخ .) ، فهذه إشارة إلى أن لهذا المنظر وجوداً زمنياً ، فهو على صلة بنظام مختلف عن وظيفته الأساسية . لذا فإنه عند تصوير المنظر / الموقع السابق ، بعد وصف المكان والإشارة إلى الشخص ، لامناس من أن تعطى لنا فى مكان ما - سواء فى هذه الفقرة أو فى الحوار - أية إشارة زمنية ، لامناس من أن تعطى لنا وحدة زمنية ولو فى أقل الحدود الممكنة لتوحى بأن هذا المنظر يحدث وينتمى لنظام زمنى ؛ وتظهر الإشارة («خلال وقت كاف ظل جون ينظر فى ترقب») ، ومن ثم ، ومن خلال تعاقب منعطفات الحدث ، يمكن «قوليد» الأماكن التى تبسّلت بعد تلك الإشارة والفضاءات التى تأثرت على نحو ما بالزمن . وهكذا ، فإنه فى «الفضاء الوصفى المستمر» - الذى اشتمل من قبل على وجود (أ) و(ب) - تأخذ فى الظهور وتنظم فى السرد مؤشرات («مرت عدة ساعات» ، «بعد دقائق قليلة .. إلخ .) ليست إلا (IT) و (IA) .

إذا كانت الرواية أميل إلى أن تكون بيوجرافية ، فإن الزمن هو عنصرها الأساسى . وحتى أية بيوجرافية رديئة (كقصص راعى بقر يبحث عن هندى فى الصحراء) لابد أن تتطوى على «أسلوبية زمنية» - يجب أن تشتمل على بعض ملامح «ما هو زائل حقيقة» - أن تصبح أسلوبية زمنية أصيلة . وهنا باستطاعتنا الحديث عن

الأخرى عند هذه النقطة أن نكون أكثر موضوعية . فتحن لا نسمى وراء طرح فلسفى بل نقسفى أثر مؤشرات محضة موجودة دائماً فى مكان ما من السرد . لذا نستطيع أن نعتبر أن الرواية هى سلسلة من الفضاءات بين (IT) مختلفة و(IA) مختلفة، وأن بمقدورنا اقتراح صيغ بهذا الشكل :

(م) ... (IT) : فى الخامسة صباحاً ، (IT) : فى منتصف النهار ، (IT) ...

(ن) ... (IA) : فى نهاية الصيف ، (IA) : شهر يناير ، (IA) : منتصف شهر مارس ...

هذه المجموعات لا تعطى لنا منفصلة وإنما يدخل السياق الزمنى بالطبع فى كلا المؤشرين لتنتج عنه نماذج مثل :

(م) (ن) ... (IT) : فى الخامسة صباحاً ، (IA) : فى نهاية الصيف .

(م) ... (IT) : فى منتصف النهار ، (IA) : شهر يناير .

أو تراكيب أخرى مشابهة .

ومهمة التحليل هى اعتبار أن أشكال (م) و (ن) تتداخل وتشابه بالطبع فى علاقة ينبغى ملاحظتها بكل دقة . لأن الزمن والمناطق المسرودة متشابهان ، والعلاقة المتبادلة بين (م) و (ن) توضح لنا ما الذى ينبغى أن يعطى لنا فى فضاء مستمر ، فى مكان به حروف جر . وعلى ذلك نفهم السرد على أنه مناطق مؤشرات ... سواء أكان (IT) أم (IA) - ومناطق ساكنة ؛ مناطق ديناميكية ومناطق استاتيكية . وتدخل بذلك فى نظرية إيقاع قريبة الشبه بتلك التى سنطرحها عند تفسير وظيفة الحكايات الجانبية فى تطور الحكايات المركزية . ولحظات «التسلسل الزمنى» تلك دليل على أن الرواية ، من هذه الناحية بالضبط ، خاضعة ومرهونة بقياس ، بقاعدة . أى أن الزمن يصبح هو قواعد (Gramática)

«سأظل حتى الغروب» .

«قبل ذلك بساعتين» .

العاشر صباحاً ... مرت خمس دقائق ... «كانت الساعة الثالثة

IT

IA أنى نهاية الصيف سيمر أكتوبر

«عائمان وهو يعطيك» .

«ستحضر أنت في شهر يناير» .

وبعطينا هذا الخط فرصة أيضاً لقصر موضوع الرواية على نظام من الإشارات إلى محور مرسل للحدث، إلى كمية متغيرة القيمة تنتمي إلى العلامة الوصفية وتشكل جزءاً من «النطاق السردى». وبهذه الطريقة تمكن إضافة بقية «ثوابت» الرواية إلى هذا الشكل وبناء أنموذج ينضم إليه، على سبيل المثال، «الحوار» و «المنظر» بنجاح، وهو بناء يتأسس فقط على أساس الاستجابة لعنصر الزمن وحده. وليس المقصود بذلك خلط الكميات متغيرة القيمة، بل المقصود ملاحظة أن الفضاءات التي لا تستجيب لهذا العنصر، الفضاءات غير المزمّنة، هي أيضاً تخدو على إشارات زمنية. وبوسعنا في هذا المقام أن نسوق أكثر الأمثلة تنوعاً.

ولا ينبغي أن ننسى مطلقاً أن كل معالجة للماضي هي أيضاً تشبيه سردي، وأن التذكرون حيث هو أنموذج للرواية يقبل في تطوره عدة محاور (مرور يوم، مرور عام ...) يجب أن تكون بمثابة هيكل أولي، وأن الديمومة المطلقة للسياق المتخيل مشغول «كل ما يحدث بين أبعد إشارتين إلى الزمن لهما علاقة بالحكاية». لكن قبل العودة إلى فكرة رواية = جيوجرافية، فلنتأكد من أن بياناً مبسطاً من الإشارات الزمنية يوفر لنا أيضاً هذه للمعلومات:

أ - في المقام الأول، لايحدث مطلقاً تقريباً أن تكون ثمة ملائمة قياسية بين الزمن الحقيقي وتقسيمات الرواية.

استخدامات منطقية للزمن، زمن حقيقي وزمن متخيل. وراعى البقر ذلك والهندي سيخضعان، دون أن يعلما، لمستمع سردي تغدو فيه «فجأة»، «بعد عدة ثوان»، «بعد ذلك»، «في المساء». إلخ، علامات أساسية لممارسته. هذه العلامات تجدد أداءهما وتفصل بين أنظمتيهما الدفاعية في سردية تشق طريقها على أنها «أنماط» يستخدم فيها كل شخص زمنه».

ويستخدم كل شخص الزمن بأن يذكره («غداً أعود»، «مضى عائم على...») أو بأن يشير إلى نشاط شخص آخر («أذكر جيداً السنين التي قضتها ماري في المزرعة»). وهذه الإشارات مباشرة وتصدر عن تصريحات حقيقية مستخرجة من نوع من الحوار الحقيقة. بيد أن كلتا الطريقتين يمكن أن تدخل في نسق آخر أعلى إذا اعتبرنا أن كل ذكر للزمن ينتمي إلى محورين اثنين: (IT) و (IA).

في الشكل التالي، فصلنا بينهما وإن كان من البديهي أن كليهما وحدة واحدة. في المحور (IT) يتم رصد التفصيلات الزمنية التي تنطوي عليها الأفعال في زمن الماضي والمستقبل. وفي المحور (IA) تتكرر العملية نفسها، والشكل الأساسي إذن هو خطة تشتمل على كافة «أنماط الزمن» النابعة من السرد مباشرة. وسنحاول تجنب أية «شاعرية» أو أية «فلسفة» للزمن، فهدنا اقتفاء أثر كل ذكر له في السرد. لكن هذا الشكل مبهم لأنه يخلط بين ذكر (أ) أو (ب) للزمن («سأنتظرك ساعتين») وذكر المؤلف له («مضت ساعتان وخوان مازال بالحانة»). وتوضيح ذلك ضروري لكن بعد أن نعي أن هذا الشكل، في نهاية الأمر، ليس إلا نقطة انطلاق بصرية لتحليلية زمنية متكاملة. ففيه رصدت الاستخدامات والمواقع، وتلاحمت الكميات الزمنية الموجهة في قانونها الخاص. ولقد فصلنا بين المحورين لكن دون أن نغفل أن (IT) ينتمي بالطبع إلى (IA)، لذا من الطبيعي وجود أوجه شبه ولو طفيفة بينهما.

الواقع/رد فعل المكتوب من شأنه أن يقودنا إلى نظرية بصدد سيطرة الزمن على حياة البطل ، نظرية قريبة من المفاهيم البرجوازية للأسلوبية.

ويمكننا إذن أن نفكر في أن التكوينات (م) و(ن) لها قانون خاص ومكتمل من الاحتمالات داخل النص المسرود. وتنزع إرادة المؤلف إلى إخراج أى حدث عن مساره وتضخيمه من حيث يمكن ذلك. فهو يشرع في وضع الأوتاد الزمنية إلى أقصى حد ممكن. وستأخذ الفكرة الأصلية في التهام أية فجوات «شعرية» لتصل إلى الأزمنة التي لم تستغل بعد، وداخل الفضاءات التي لم تطرق بعد. في هذا الاتجاه، تتطلب الرواية نهجاً استكشافياً قريب الشبه بمجال الرؤية، أو على نحو أوضح، تستلزم نهجاً يشابه تلك المحادثة التي تتدخل في نظرة الآخرين أو نظرة العالم. وعلى هذا فإن نظرية الروائي تخلق «موجوداً غير موجود»؛ فذلك الصخور على ذلك الشاطئ التي يحتفظ بها المؤلف في ذاكرته على أنها تجربة شخصية تضاف «بفتحة» إلى (شخص ما يأتي، شيء ما يحدث). وتقدم شاعرية التذكر هذه ، تلك النواة الحسية التي يرسمها الفكر يطوف بها الخيال ، بمثابة «المناء الأساسي» لكل قص لاحق ، الذي يسبب «تميز الأشياء» ، فللعرف الغلبة دائماً . وتلامس ظرفية قبل / بعد الأزمنة العاطلة فتبدأ حركة مسرح الحدث ليكتسب حياة كما لو كان منظراً مسرحياً ؛ هذه الخاصية مهمة جداً) ، ثم يتحول من «منظر» إلى «عين كاميرا» (camera eye). ومن مجرد فرض شعري تنتقل إلى «تجربة ما حدث لـ (أ) بناء على مالدينا من وقائع» . هكذا تتشكل هذه الممارسة الأسلوبية ، هذا الخط البصري الذي هو زمن يزين ويبدد ويخلق ذلك الضباب الذي تكسب فيه الأحداث استقلالية . وهذا ما يعرض له جيلا خوسيه دونوسو (José Donoso)⁽⁵⁾ حين يقول :

«إن زمن سرد الرواية ، في بداياته الزائفة المتعددة وفي مساراته ورجوعاته لنقطة البداية

ب - ولانستطيع كذلك أن نتحدث عن زمن مستمر، وإنما عن أحداث تقع تحت طائلة عامل ما يسبب تشويهاً في النظام . ويمكن أن نفكر أيضاً في أن هذا التشويه مرده «مناطق ذات اهتمام من نوع خاص».

ج - تلك «الأوتاد» المبعثرة في الماضي - أى السواكن الزمنية - تؤدي إلى نتيجة ما. تؤدي في الواقع إلى نظام خاص من الميول ومن نقاط التحكم تتحول فيه عملية السرد إلى عملية انتقاء وترصيع محكمة . هنا بالفعل يمكن الحديث عن «منظور للرواية».

يجب أن تؤخذ هذه الاعتبارات في الحسبان بينما نتقدم في محوري (IT) و (IA)، لكن علينا أيضاً أن نعلم أن ذلك الزمن الذي يتطور والذي يختص بالنتين للماضي يطرح من تلقاء نفسه نوعية معينة من الأحداث: «ثلاثة أشهر تستغرق صفحة واحدة» ، «خمس عشرة سنة تمر فجائياً بالباطل». إن هذه لأشبه بقصيدة أزمنة تنظم وترتبط بفكرة مبدئية مردها إقامة تسلسل هرمي بينها: «أهم ما في ماضى (أ) ستكون مواقع كذا وكذا». وإذا فهمنا الجدول الذي عرضنا له من قبل على هذا النحو، يصبح «النطاق السردى» منطقة الأزمنة الفائزة في زمن خال ، زمن لم يستخدم، لم يمر، لم يتشكل . بل يمكننا أن نعتبر «ما هو خارج النطاق السردى» المكان الذي مرت به «خمس عشرة سنة ليس لدينا عنها أية معلومات. لانعلم أين كان الجاسوس خلالها». إن هذه المناطق - المحايدة لتحملنا على التفكير في أن القصة هو إذن خروج من المعطلة السلبية ، وأن مايمسى وراءه في الأدب هو تركيب آلي من الخيارات . بهذا نصل إلى سوسيلولوجيا للزمن تجعلنا نفكر في «امتياز للأزمنة الأساسية» ، «زمن ديكتاتور» ، «زمن طاغية وزمن تابع» (كما فعلنا أيضاً حين تناولنا القضاء المسرحي). وعليه، فإن غياب أية مشابهة بين محور

الصف» أو «ما يتفق والليل أو الخريف». إن هذه الآلية من الصلات الحتمية، من السبل التي يجب طرقتها، لتشكل أجمل سيمفونية استخدامات أدبية تعزف منذ أرسطو. وعندما يحدثنا البروفسور الكندي الكبير عن كل حقبة من حقب الحياة لا يتجنب البحث عن محاكاتها للتاريخ. ولننقل مرة أخرى عن ن. فرای :

١ - طور الفجر والربيع والميلاد. أسطورة الميلاد والإحياء والبعث، طور الخلق (لأن الأطوار الأربعة تشكل دورة هزيمة قوى الظلام والشتاء والموت). الشخصيات التابعة: الأب والأم. وهي النموذج الأصلي لقصص المغامرات والحب في العصور الوسطى وأغلب الشعر العاطفي والحماسي.

٢ - السمت والصف والزوج، أو طور النصر. أساطير التمجيد والتأليه، الزواج المقدس، وربما دخول الجنة. الشخصيات التابعة: الرفيق، العروس، نموذج الملهة. والأناشيد الرعوية.

٣ - طور الغروب والخريف والموت. أساطير السقوط، الإله الميت، الموت العنيف والتضحية، وعزلة البطل. الشخصيات التابعة: الخائن والحرورية. نموذج المأساة والمراثيات.

٤ - طور الظلام والشتاء والفناء. أساطير انتصار هذه القوى، الطوفان وعسودة الفوضى، هزيمة البطل، أساطير Cötterdämmerung، الشخصيات التابعة: الغول والرفاعة. نموذج الهجائيات.

ويجدر بنا ألا ننفل أنه، تحت هذه الآلية من التداينات قريبة الشبه بـ «بروب» (Propp)، ثمة محاولة تنسيق وإيجاز مهمة حقاً. وهي بحث عن «وحدة داخل الفوضى» جدير بالإعجاب. لكن تحت هذا الترتيب من التداينات العقلية - التي هي، في نهاية المطاف، كل أدب مقارن - ليس هنالك سوى ميل لجعل حياة الإنسان، لجعل مروره بدرجات سلم اليوم، أسطورة من

ليبدأ من جديد مسيرته في اتجاه آخر وفي حقبة أخرى، هو طريقة أخرى لتجزئ الكل وإدخال القارئ في طريق تلمس حقيقة لكنها مليئة بالشراك وزوايا النظر الزائفة (من خلال توطيد الإحساس لديه - وهو إحساس قد يكون حقيقياً أحياناً - بأن تفسير المواقف والأحداث غير المفهومة قد يوجد في روايات أخرى للمؤلف نفسه أوفى روايات لم يكتبها بعد)، أنها مكيدة مثيرة للحنن تترك القارئ أعزل...

وبهذه المشابهة من المسارات والتشابكات يمكن تحليل أية رواية - وأستطيعكم العذر لجرائي - إلى توقيتاتها. يمكن تفصيل كل الحبكة طبقاً لقاعدة زمنية تشير إلى أشياء جد محددة. لكن الخطتين (IT) و (IA) يقدمان لنا أيضاً مجموعة من الاستخدامات والمناهج المتشعبة بهما. فهما يطرحان علينا منهجاً يجعل الرواية، منذ الآن، «استخدامات داخل ديمومة» مرتبة وفقاً لمعالجات متفرقة لزمن جمعي شامل. وتجتمع في إطار (IT) و (IA) كافة الطروح الخاصة بموضوع الرواية، وتتشابك كافة التفاصيل الممكنة التي تراقبها، شغنا أم أينا، آلة توقيت (ساعة) أسلوبية في مكان ما من السرد. وهذه الساعات تدق في روايات عديدة، وهي، في نهاية الأمر، شواهد على أن البطل لا يستطيع الفرار من طبيعته الخاصة، من بيوجرافيته الخاصة. وهنا نقرب من نورلروب فرای .

يطرح أحد أهم منظري الأدب في الوقت الحالي استخداماً زمنياً ترتبط فيه مراحل الحياة بمراحل اليوم أو بفصول السنة. ولتفادى عن عدم دقة بعض المشابهات العارضة لنصل فقط إلى تناظر كلي، والفضل دائماً لـ «يونغ» (Jung) و «فريزر» (Frazer) وحتى «للتارو» (Tarot) .. إلخ. فعلى أساس الترميز لمرور الزمن ترميزاً درامياً، يصير دائماً على «ما يلتصق» بالفجر أو «ما يميز

المؤلف إلى مراجعة كافة استخدامات الزمن في كل لحظة وبناء نظرية منطقية على أساسها. ويعمل هذا الزمن المزدوج عمل الأمر (mandate) الأحده، وهو العمود الفقري الداخلي الذي يحرك كل المكان السردية. وهو يفرض نظرة شاملة جامعة إذ إنه يضم ضمير القارئ إلى تلك المحاكاة التي حققها (أ) والمؤلف معاً.

مع هذا، تظهر المشكلة من جديد، فالزمن يدوم بشكل مختلف في كل صفحة، والزمن في الرواية كمية موجهة متقطعة يفسح عملها مجالاً لتركيبة متقطع للأحداث. لو أن كل فصول رواية ما تدور على مدى يوم واحد لأمكن إقامة نظرية ديوممة للأحداث الروائية فيها. لكن، برغم ما تنزع إليه بعض الروايات التقليدية من أن كل فصل فيها يبدأ في الصباح وينتهي ليلاً، برغم وجود هذا القلب البيوجرافي، إلا أن المؤلف يتصرف كما لو أن «لحظة أوقفاً خلال اليوم» أكثر «أديمة» من سواها، ويكرر ما حدث في ساعات معينة أكثر من غيرها ويعاود الإشارة إلى تلك «الساعات» سهلاً لحظات أخرى في الصباح. وتفضيل بعض الأوقات على غيرها يجعلنا نتخيل الرواية داخل إطار زمني مقتضب ومقيد بشكل واضح جداً. وهذا التشويه للزمن بحملنا مباشرة إلى «فضاء متقطع»، إلى عالم من العلاقات غير المتسلسلة يتبدل فيها خط ما مع كل خطوة من خطوات المعالجة. وهنا تبرز صورة الأزمنة المختلطة التي يطرحها كم كبير من الروايات، وذلك الميل إلى إعطاء الأزمنة الماضية حسب رغبة المؤلف واستخدامها في أي غرض يراه. في دراسة لنا (٧)، استعرضنا مسألة «البناء العقلي» في الرواية، وكنا دور الحنين إلى الماضي لدى الكاتب الأمريكيين. وهكذا بوسعنا أن نرى كيف تبنى الرواية في العديد من المرات على أساس أنها بحث عن «الماضي الأسطوري» الذي يكتسب قيمة الاستدعاء أو الحنين إلى الماضي. عند هذه النقطة، وبالخصوص في تجربة المؤلف الشخصية، نحن لزاء آلية من (البحث عن الزمن الضائع) "Recherche du Temps Perdu".

المواقع لها علاقة بأطوار من نوع آخر. لأن الأدب، في رأي ن. فري، مشروع يحاول أن يكون حياة لكنه لا يستطيع الفرار من كونه أدباً، وبالطبع فإن كل تخاليل - تحليل الزمن مثلاً - سيخضع دوماً لمجموعة من الشروط تقترب به من التخيل وتتأى به في الوقت ذاته عن أن يكون «وظيفة للزمن في الحياة». ومن ثم عدم وجود أية علاقة بين الزمن الأدبي وزمن الواقع، فساعات الرواية تشير إلى وقت مختلف تماماً عن الوقت الحقيقي. وترجع بنا طريقة فصل الحياة/ الرواية هذه في مساطر تلزم الإشارة إليها. إذا كان الزمن الذي يحكم الرواية ليست له أية علاقة بالزمن الحقيقي فكيف يمكننا إذن أن نصل إلى تحليله؟ يجب علينا بساطة أن نعتبره ملمحاً آخر من ملامح الأسلوب؛ علامة كالحوار أو الوصف. يجب أن نضم عنصر الزمن إلى قائمة العناصر التي يلاحظها ويحللها كل ناقد، باعتباره أحد الأعراض المرئية التي تنبئ بمجموعة من الصفات والمواقع. يجب أن نفرصه عن الزمن الحقيقي، أن نعتبره سمة مورفولوجية، لغة أخرى نضيفها إلى «نظرية الوظائف اللسانية» تلك، ونقصد بذلك كل سرد (٨)، لكن دون أن ننسى أن استخدامات أية لغة تترجم إلى وظائف لغوية، ولا يستطيع السرد أن يخلص من الزمن بوصفه علامة أساسية من علامات سياقه لأنه مشبع بالزمن، إلى حد أن المحورين (II) و (IA) يتوجبان خضوعهما لطرح جديد. ولما وجهنا لهذه المسألة اعتبارناهما حتى الآن غير منفصلين؛ لكن أحدهما هو الزمن الذي يشير إليه ضمير المتكلم (وله علاقة محتملة بالزمن الرسالي أو الاعترافي) والآخر الزمن الذي يشير إليه المؤلف والذي يعتبر محوراً موضوعياً لكننا جمعناهما في شكل واحد فكلاهما على نحو ما «إشارتان لمرور الزمن» وتحكمهما أيضاً قاعدة تزامن. فإذا قال (أ): «أعود إلى منزلي في السابعة»؛ ينفي على المؤلف أن يتصرف على أساس هذه المعلومة، فيقول مثلاً: «كانت الساعة حوالي السابعة حينما عاد(أ) إلى منزله». ومبدأ التزامن هذا يضطر

الزمن يبنى في مسرح مستقل تدخل فيه كل الألعاب المتخيلة. وتلقى كافة دوافع ونزوات البطل مساندة زمنية. ويتم التوصل إلى مخطط يصبح فيه أيضاً كل من «التشويه» و«المرونة» ملمحاً أسلوبياً، يصبحان من خصائص طريقة الحكى. فالزمن، بتنوعاته المتقلبة، سيصيب حتى البلاغة بالعندى التى ستعرض هى أيضاً لكم كبير من الاحتمالات الواسعة. إن هذا المخطط القائم على أن النشر هو - أو قد يكون - صورة للزمن سوف يقودنا إلى اعتبارات أخرى وإلى بناء قالب لنشر الواقع يحكمه عنصر الزمن باعتباره شرطاً مسبقاً، يحكمه الزمن بوصفه عنصر دمج. بهذا، حتى ما كان يخرج عن نطاق السرد سيدخل فيه.

ومعنى أن يكون عنصر دمج أنه يجعل وجوده الخارجى أمراً حتمياً، وهو ما يجعل كلاً من (IT) و (IA) خاضعين لانعكاس فضائى (إحداثى المكان)، وهو ما يصب في نقطة محددة: «الفضاء الذى قطع في الزمن المعطى»، «ما فعله (أ) في ساعتين». ويشير هذا المشروع للمكانى لزمان ساكن إلى أن ديناميكية السرد هى بناء من العلامات الموجهة. فالأحداث الصغيرة مرتبة وهى جزء من نظام محكم يرى فقط عبر حوارات تعطى ردوداً بالإيجاب أو بالنفى في إطار مشروع كلى من وصف الفضاء. يجب أن نتسبع (أ) و(ب)، نراقب تحركاتهما، نلاحظ استخدامهما للمكان، الوقت الذى يستغرقانه في الذهاب إلى الجبل، في عبور القلوات، في العودة إلى الطاحونة. وبحملنا هذا المخطط القائم على واقع أوتوماتيكي على التفكير في استخدام مبرمج للفضاء، كما يرى خوان نبارو بالدويج (٨). لقد نشأت تراكمات من علاقات متنوعة، لكن ثمة قناة ثابتة تحرك آلية كاملة من الاحتمالات. وتؤثر الأسئلة والردود في هذا النظام وتشير بشكل مستمر إلى استخدامات زمنية. والفكرة الكلية لهذا المشروع من الاستخدامات هى بدورها كتالوج لسبل (طرق، إلخ. = هياكل) طرقت

ونشأ مبدأ المرونة من صورة «مستمر سردى» خاضع لزمان يحرفه. ولا غنى عن هذا التشبيه الطوبولوجي لفهم هذه النقطة. فمرونة الزمن تؤدي إلى صياغة الرواية على أنها نظام لا يسمح بأن يكون لـ (IT) و (IA) نظير مستمر، بل إنها تبرر المبدأ القائل بأنه «إذا طالت الديمومة الحقيقية قصرت في السرد وإذا طالت الديمومة في السرد قصرت في الحقيقة». لقد قرأنا روايات تدرم فيها محادثات وجيزة وقتاً طويلاً، وفي المقابل، تمر «تلك السنون» في أقل من سطر. وهذا يوضح لنا أن زمن البطل خط متقطع تهمن فيه لحظات معينة فقط وأنه لا يمكن الحديث عن رواية = تجربة لأن طريقة معرفة الواقع ليست منهجاً بل هى حلم. بيد أن بوسنا أيضاً أن نضيف إلى ذلك أن لبداً المرونة هنا تأثيراً قوياً على عقلية البطل وتصرفاته. فعلمه بأنه يملك زمام زمن سيحميه ويهتف حوله فى أشد اللحظات لا زمنية قد يترع خيال البطل الذى يترك جيداً أن أفعاله ليست لها أية علاقة بالزمن الخارجى. وهو يعلم أنه فى مأمن داخل الأسوار - الرواية، وأن كل ما يفعله سوف يبرره زمن خيّر لا يهجر بلاغة أبطاله أبداً.

وهكذا، يقابل مرونة الأفعال جمود مشروع منطقي ودقيق: الوصول إلى النهاية، بلوغ الأهداف، إقامة العدل... إلخ. وهذا التناقض يمكنه أن يفسر لنا كيف أن الأشياء فى الرواية تحدث بلا خطة جامدة، بلا نسق تحليلي جاد، وإنما بفضل ذلك الزمن الذى يفرغ حتى فى آخر فعل من أفعال البطل، والذى يعد ضماناً أسلوبياً. بيد أننا، إلى جانب مبدأ المرونة، يجب أن نشير إلى مبدأ التشويه. وهذا بالفعل ننقل إلى صورة كاريكاتورية للمنهج: إلى لعبة المبالغة، حيث يتم تكبير ما هو متناه في الصغر ويعاد تكبير كل جزئية منه عدة مرات، وهكذا أو أن يتعالي الحدث الكبير تارة على أنه حدث قليل الأهمية وتارة على أنه حدث كبير بالفعل. وكافة آليات التشويه - قطعية، ارتغاء، تكرار... - تجعل

«الزمن المستغرق في المروج أو في الميناء». وهكذا نتوصل إلى إحصاء للواقع المسرود وفقاً لخريطة من الدمج والاستيعاد أيضاً.

ولن يشاطرنا في هذه الطريقة لطرح المسألة هانز مايرهوف Hans Meyerhoff مؤلف (Time in Literature) الذي ينزع أكثر إلى سيكولوجية أسلوبية لها. لكننا إذا ما تأملناها من جديد من منظور اجتماعي، فإن قصر الأهمية على الفضاءات المحيطة بها قد يكون منهجاً فعالاً أساسه أن أي نموذج للأشياء بوسعه أن يكون عملية حسائية للزمن. ولا أريد الدخول في مبالغات مثل «الزمن في الشارع» أو «الزمن في المروج» أو «الزمن تحت المطر» لأنقل منها إلى شبكة من الشارع - المروج - المطر، بل من الأفضل التوصل إلى أنموذج دلالي في كل حالة. وكالعادة بعطينا رولان بارت Roland Barthes أفضل تعريف لذلك:

«ينبغي تخطيط ديمومة الزمن، رابطة الوجود التي تفوق الوصف: تخطيط النظام سواء أكان المستمر الشعري أم نظام العلامات الروائية، نظام الرعب أو الاحتمالية: النظام. إنه اغتيال مقصود. لكن الكاتب يستعيد الديمومة مرة أخرى، لأنه من المستحيل صياغة نفي في الزمن بلا في إيجابى، بلا نظام آخر يجب تخطيطه أيضاً» (٩).

لا بد من تخطيط الديمومة التي تحملنا من بارت إلى بروس، ولكنها قد تعيد إلينا أيضاً الزمن التقليدي في التشبيه المسرحي الذي ربما كان المجهود الوحيد فيه هو أن «(أ) كان هنا لمدة ساعتين»، على أساسه ينتج السرد متحى جليداً كأنه نص مستقل. ولكنه أيضاً تخطيط لمنظور يحتم تحديد كل نقطة في إحداثياتها المنطقية. وهو أيضاً اتجاه إلى أن تمثل مراحل اليوم حقب «تطور البطل»؛ وبناء عليه يكتب تابع (صيف - مروج - كنيسة - خوان مغشى عليه - عاصفة...) منطقية

من قبل. إن هذه الخطة التي تعيد للزمن احتماليته كخط تم السير فيه تضيء على مؤشرات مرور الأحداث صبغة الشيء المفقود وتدخلها في حيز من الحنين إلى الماضي؛ يتم تذكر عدة أحداث وتحكى هذه الأحداث على أنها شيء لم يعد سارياً. ثمة إصرار على ما طرأ على الحكمة من جراء ذلك («بعد أيام ظهرت سارة»). ويتأسس على هذا منهج استمرارية. لم منحت لهذه الأيام القليلة هذه القيمة من الغموض والإثارة؟ ثمة إذن توظيف لحيلة الزمن بوصفه طريقة لتكريب واقع ديناميكي.

يستغل موقعه الكرونولوجي بين كميات متغيرة القيمة. فاستمرارية السرد تحمل كل الأحداث القصيرة وكل حدث غير ذي أهمية وتدخلها جميعاً في ملجأ من الوحدة العضوية. وتخلق هذه الأدعيات الأوتوماتيكية - التي تتحرك بفعل كرونولوجية لا يمكن تجاوزها - «صورة لا ترحم» للوجود كما يقول لوكاش. ويستلزم هذا الإقناع أن تكون لـ (أ) نقاط انطلاق وكرونولوجية متمتزة من الآن بكرونولوجية (ب). لكن (ج) و (د) يظهران أيضاً، كما أن (هـ) على وشك الظهور. وتتطلب آلية برمجة هذه «الحكايات» وقتاً وتتطلب منهجاً داخل المنهج، ويجمعها الأسلوب السردى بوصفها كميات موجهة من العلامة نفسها ويعمل معها بوصفها آليات متشابهة ومتتابة.

ويمكن أن نفكر أيضاً في إعادة تركيب المشروع الذي ينجزه البطل عبر الزمن (أى: يمنح المؤلف (أ) عدة ساعات وعليه أن يسرها). ويمكن تخيل هذا المشروع مستمراً: تركيب مناطق خاضعة لمحو «دخل/خرج» بحيث تتفكك مثلاً الصفحة المخصصة لـ «ذلك الصيف في سانتاندير» في موقع «المنزل» وموقع «الشاطئ» وموقع «الكنيسة».. إلخ، وكل هذا لا يشكل لوحة بل بشكل سرداً مستمراً من الاستخدامات الزمنية للمتتالية. وهذه الآلية. إذا أضيفت إلى محور دخل/خرج، تفسر لنا

الزمني، كما واسعاً من الاحتمالات . كما أن بوسعنا أن نفكر في محوري (II) و (IA) - المشار إليهما من قبل - على أنهما مؤشرات لما هو مقبول، للجملة المنضمة للألية. بل للجمال التي لا تتعارض مع آليات سابقة أو لاحقة، آليات زمنية هي في الحقيقة السرد - المستمر. لذا يمكن اعتبار ديمومة الرواية الزمن الأقصى المحاط بإشارات أسلوبية مترابطة. وهكذا يمكننا اعتبار أن تلك السنوات الأربع ونصف السنة، التي تستغرقها رواية ما، كلاًّ يشتمل على كافة التجزيقات الداخلية المرتبة والموزعة علي نحو تام . وأفضل تشبيه يعبر عن ذلك هو أنها «شبكة من العلاقات المتبادلة» .

وهذه الشبكة التي تشمل «ما حققه (أ) في ساعة» و «ما فعله (ب) في ذلك الخريف» قد تقودنا إلى دراسة «فصول الصيف عند البير كامبي»، «توظيف الزمن في رواية (امرأة القاضي)»⁽¹¹⁾، «الغروب في روايات المغامرات»، «الزمن الانكماشى عند فرجينيا وولف» .. إلخ . في مثل هذه الدراسات، سنعود إلى اعتبار الزمن ملمحاً أو خاصية أسلوبية ندخل بعدها في الحال في ضرب من ضروب أسطورية المواقع المشابهة وما يصاحبها من خطر العودة إلى نورثروب فرأى و «استخداماته النوعية» . لكن معرفة كيف استخدم أى بطل زمنه الخاص: إعادة تركيب الجدول الزمني في (دون كيخوته)، مقاييس الزمن في (دكتور زيفاجو)، استخدامات الزمن في روايات هنري جيمس البرجوازية، قد تحتاج إلى دراسة تحليلية طالما وجد دائماً أنموذج محدد للقيم الاجتماعية. وهكذا، تعود الرواية لتخضع مرة أخرى إلى بنيتها الداخلية، وهكذا أيضاً يتحول خط تطور البطل (داخل النطاق السردى) إلى كرونومتر للحادث. وستمكن من تشكيل نظام تتساوى فيه الأزمنة الخارجية والأزمنة الداخلية بتطبيق تشبيه مجازي للشفاقية، أى تتمكن من الدخول والخروج من الزمن/ الرواية بلا عقبات.

بفضل إعداد بقية الأحداث، وكأننا - باستخدام الأفعال المتبقية - نحكم صياغة النثر ونملأ الفراغات من أجل أن يتخطى السرد مرحلة «الشيء» الجامد ليدخل في ديناميكيته الخاصة. ويشرح ويمسات (Wimsatt) شيئاً من هذا في عمله العبرى (The verbal Icon)⁽¹²⁾ .

لكن طريقة دمج «عالم الأشياء» هنا في حركة البطل هي أيضاً «خط في الزمن» . ويجب أن تشير نظرية «الزمن المعطى» إلى تلك الصورة من صور استخدام الماضي التي هي كل سرد. والبحث عن «خروجات» من داخل الرواية لا ينفصل عن فكرة «الخروج من الماضي» . وهنا نصبح الرواية، كما في الكثير من الحالات، حنيناً إلى الماضي، «استخدامات للسوداوية»، وتبرز رغبة المؤلف التأريخية عند اختيار المواقع، أى الأزمنة. وهكذا يتشكل مشروع تحرك البطل فوق الأشياء الجامدة وتحضر آليات الخروج والدخول. بهذا يمكن للزمن أن يصبح كمية موجهة أسلوبية في «بنية ذات قيمة خاصة» .

ويحدث هذا حتى في إطار نظام سمبويطيقى، وبهذا نعود إلى فكرة حساب العمليات الأساسية. فـ «أزمة الوصول» و «أزمة الانتظار» تتراكم كما لو كانت كلاًّ مجعلاً يبنى على البطل أن يقوم بتوزيعه. وبفهم السرد، على هذا النحو، على أنه «طريقة توزيع أزمنة»، يمكننا أن نعى أن ما تضطلع به المعالجة الأسلوبية هو البحث عن أنموذج نحوى لكل مفهوم على حدة. إن الأفق الكلى للكلمة هو السرد، والسرد دائماً هو قارئ خاص من «استخدامات اللغوية» تمتزج فيه كافة العمليات وتتداخل مجموعة كبيرة من الأسس. لذا تعتبر قواعد ترصيع الأحداث في الزمن ضرباً من ضروب «النحو السردى». وهذه الطريقة التي من خلالها نعرف إن كانت إحدى الجمل قد صيغت جيداً أم خطأ هي آلية تحكم ملتصقة بالعقل البشرى الذى يطبق على تلك الجملة القواعد المنطقية المطبقة على أية «قصة مسرودة». أى أن هذا التوازى بين «جملة داخلية في الآلية»/ «جملة ترفضها الآلية» يتيح لنا، من خلال البعد

والرغبات والغايات. وهى آلية تلف كل استخدام للماضى فى قناة تصب فى شبكة مركزية، تعنى أن الماضى يجب أن يملأ، وإن حرم هذا الإجراء الرواية الكثير من عفويتها. وشفقة المؤلف هذه نحو عمله - الذى يجب أن يحيطه بالأشياء والشخص والأزمة وحتى بالحيل - تحدث كنوع من البلاغة. وتلك الحيل (مثل: «ولكننى لم أكتب من قبل سطرًا واحدًا من هذا كله، ولا عن ذلك اليوم البارد والصحو من أيام عيد الميلاد...») يشها المؤلف هنا وهناك كى يستعيد نقشه بنفسه باعتباره سيدا للعمل وصاحب الأمر والنهى فيه. وصياغة الزمن فى الرواية تحمل فى طياتها «نظرية حركة داخل السرد»، وهذه مبرمجة وفقاً لـ «نظرية حركة عامة». ومتغيريات وثوابت هذه اللعبة (قريب/بعيد، هنا/هناك) تصب فى ذلك المبدأ (الآن/حينئذ، المضارع/الماضى) المطروح فى كل قواعد النحو الحديث. على جانب آخر، قد يكون الإشغال أو التريض فى الزمن تمهيداً عن بعد، والتثنى بوصفه آلية سردية قد يكون بعداً زمانياً ومكانياً معاً. وهكذا يمكننا رسم قالب للأزمة. بل يمكننا أن نستحدث جدول ترددات كى نصل إلى معالجة زمنية للسرد تقتصر فيها فكرة الرواية على نظم حسابية لوظائفها، لكن طبقاً لـ «نظرية قياسات» محتملة، وهذا سيتيح لنا مياشرة «الداخل» الزمنية الشاغرة والمشغولة، إمكانات الدخول والخروج، التى ستميدنا مجازياً إلى فكرة «تطور البطل». وستتجم أليتنا الأولى «تطور البطل» يجب أن يحدث «داخل النطاق السردى» مجموعة محدودة من التمديلات «الزمكانية».

وهكذا نتنقل فى هذا الفضاء الأسطورى إلى ذكر «ما كان يحدث أيام الأحاد فى تلك الضيعة»، «شدة ما كانت تعانيه ماريا هناك»، «ما كان يفعله القس حينئذ»، «ما كان يوسعه فعله فى القصر المسحور». هذا التثنى بالقصة، تلك الآلية المتمثلة فى إقصاء أهداف الممارسة الأدبية، هى إحدى المعلومات الأخرى التى يجب أن

يرعى المؤلف أنه سيد الموقف، لذا فإنه يضم الزمن على أنه إحدى المعلومات المتاحة. وتأخذ روايته فى التوقف عند كل مظهر من مظاهر الواقع يراه يضيف جديداً. وسبيله إلى ذلك هو إضافة «سلاسل دلالية» جديدة. وهنا عليه أن يذكر بطلاً آخر هو الزمن، ومن الأفضل أن يذكره عند ظهور البطل أو قد يضمه أو يذكره جلياً باستخدام ساعة تلقى، وربما أوحى بوجوده. وهذا الشك هو الذى يساور أى كاتب روايى: «فى أى جزء من أجزاء قصتى يجب على أن أضع إشارة إلى الزمن؟» وإجابة ذلك تأتى طى القصة نفسها التى تتيح للمؤلف بعض الفراغات الزمنية. حتى فى رتبة الإسهابات بوسعه إعطاء إشارة إلى أن ذلك المستمر يخضع لقاعدة. وبهذه الطريقة تتوالى الفقرات، فى شكل فرضى ظاهرة، لكن مع الحفاظ دائماً على إيقاع يبنى على «إضافة شىء جديد دائماً»، ويبدو هنا أن الماضى ليس له زمن، ويكفى لمسه كى نجد مكاناً مريحاً: فهو يترع كل شىء بالشاعرية والجمال. ولكن، هناك، فى ذلك المكمن المريح، يجب أن يفسر كيف مر الحدث وكيف تعمل «استخدامات» القصة و «شروطها».

لكن المساندة الزمنية («كل موقع، كل فضاء، له زمنه الخاص»، هكذا يفكر المؤلف) تصب فى تحكيم سردى أتى. فبيدو أن لكل شىء حيزاً فى ذلك الفضاء الذى نشأ ليأوى ذكريات، وقد يكون المجهود الوحيد المبذول هو إدخال حوار هناك (فى تلك المسافة)، حوار يبدو ناهياً من هنا. بهذه الطريقة يبدو أن الأصوات الأصلية تحطم ذلك الطقس المتمثل فى استنساخ الماضى، بل سيتم البحث عن سبيل لاقتحام الماضى وتحويل الصوت إلى قصة («قال إنه يشعر بالبرد»، وتتسبب كلمة «سأل» فى وجود موقع زمنى بعيد عن أى أثر للحاضر. أما الأبطال فلا يعيشون حياتهم، بل يعيشون آلية، يعيشون قصة. وهم يعيشون فى حالة سرد عن طريق آلية «ردود أوتوماتيكية» تعرف مسبقاً الأهداف

ويسجل الصوت in off استخدامات من واقع «عن بعد». وتعود مرة بعد أخرى إلى ذلك الملجأ الذي أطلق عليه هيمنجواي "mystical country"، ملجأ الأمان الذي هو السيرة (البيوجرافية). أو السيرة الذاتية المسقط على بطل سيسلك سلوكنا نفسه حين يتعلق الأمر بالكتابة التذكرة. وهكذا تتطلب «حيلة» التذكرة = الرواية مكاناً في أسلوبية الزمن. وكل مورفولوجيا الرواية تقوم على أساس ديمومات.

نبرزها. إن هذا التناهي الذي يوحى به بشكل عفوى، دون أقل مجهود من جانب الكاتب، حتى إن أسوأ الكتاب بمقدورهم لإجازه، هو شيء ما قريب الشبه بجمال المنظور في فن التصوير: خداع ما هو بعيد وغير موجود، حيلة ساحرة، أن ندرك أنه بفضل «استخدامات بسيطة للفعل في الماضي» حققنا تأثيراً ما يشبه الواقع. وهنا تستبين ألعاب الخداع البصري. إن هذا السرد في الماضي ليتقدم عبر «هناك/حينئذ» ليجد الطريق معبداً.

المواش

- (١) انظر: "From Morpheme to Utterance", by Zellig H. Harris. Baltimore: Language, No. 22, 1946, pp. 161-183.
- وهذا الطرح الذي يقدمه ريج ماريس يقودنا إلى تلمبه «شوسكي» ،
- "On Interpreting the World" by Noam Chomsky. Cambridge: Cambridge Review, 29 January 1971, pp. 68-87.
- وهذه الطروح يجب أن تتجه صوب مورفولوجيا رواية تأخذ في الحسبان الدرامات التالية:
- "Immediate Constituents", by Rulon S. Wells. Baltimore: Language, 23, 1947, pp. 81-117.
- "Ranks and Depth", by R.D. Huddleston. Baltimore: Language, Oct-Dec. 1965, pp. 574-586.
- "Logical syntax and Semantics", by Y. Bar-Hillel. Baltimore: Language, No. 30, 1954, pp. 230-238.
- "A Trend in Semantics", by Robert M.W. Dixon. The Hague: Linguistics, No. 1, Oct-Dec. 1963, pp. 30-57.
- "The Identification of Morphemes", by Eugene A. Nida. Baltimore: Language, No. 24, 1948, pp. 414-441.
- (٢) للروائي الإسباني بنيتو بيرث جالدوس (١٨٤٣ - ١٩٢٠)، ونشرت في عام ١٩٨٨.
- (٣) انظر:
- (٤) انظر: "A la B in The Structure of Complex Words", by William Empson. London: Chatto and Windus, 1964, pp. 350-374.
- (٥) نلاحظ أدبي وكاتب إسباني.
- (٦) انظر: "The Deep Structure of the statement", by Robert Hetzron. The Hague: Linguistics, No. 65, January 1971, pp. 25-63.
- (٧) انظر: "Como recordaba Hemingway?" por Cándido Pérez Gállego. Valencia: Cuadernos de Filología, Junio 1972.
- (٨) انظر: "El autónoma residencial", por Juan Navarro Baldeweg. Madrid: Nueva Forma, Julio - Agosto 1972, p. 32.
- (٩) انظر: "La escritura de la novela", Por Roland Barthes, en "El grado cero en la escritura. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1967, p. 37.
- (١٠) انظر:
- (١١) (La Regenta)، للكاتب الروائي الإسباني ليونيلو ألامى «كلارين» (١٨٥٢ - ١٩٠١).

مقدمة لدراسة المروى عليه *

جيرالد برنس

تقديم :

في هذا المقال يحاول جيرالد برنس فض الاشتباك بين المروى عليه وأنواع القراء الآخرين ، كما يشير إلى محددات المروى عليه وتصنيفاته ووظائفه وأهميته للسرد : تلك التي يرى برنس أنها لا تقل عن أهمية الراوي . ويضرب مثلاً على ذلك شهرزاد في (ألف ليلة و ليلة) بوصفها راوية وشهريار بوصفه مروياً عليه ، حيث يتوقف استمرار السرد على مزاج شهريار الذي سيقوم بقتل شهرزاد إذا أصابه الملل من حكاياتها .

ولعل الإشارة إلى إعطاء الدرجة نفسها من الأهمية للمروى عليه التي هي للراوي ، تحليل إلى النظر في النص على أنه بناء مطلق ، فالراوي والمروى عليه وجودان قارنان في النص وليساً خارجه ، إذ هما شخصيتان « داخل نصية » يجب أن نتناولهما بحذر حتى لا يخلطتا مع غيرهما ؛ فنحن لانخلط بين الكاتب الفعلي والراوي وعلينا ألا نخلط بين المروى عليه والقارئ الضمني ، أو أي قارئ آخر .

في هذه الترجمة حرصت على الوضوح والأمانة معا ، وهما من الصعوبة بمكان في نص نقدي كهذا يستكشف منطقة غير مأهولة في النقد الروائي ، ويضطر - في كثير من الأحيان - لنحت مصطلحات جديدة ، ولقد مدّ لي الكثيرون يد العون . كما أن الأمانة تقتضي شكر فريال غزول وعباس التونسي على ما قدما لي من مساعدة . ومهما يكن الأمر ، فإن وجود أي نقص في هذه الترجمة يقع عبؤه على عاتقي وحدي .

الترجم

* مقال Introduction to the study of the Narratee لجيرالد برنس من كتاب Criticism, Reader-Response
From Formalism To Post-Structuralism مجموعة مقالات تحرير جين ب . تومكينز Jane P. Tompkins
صدر عن The Johns Hopkins University Press. قام بالترجمة : علي عطفي رواجها ، جابر صفور .

الأصل (Architecteur). وما له دلالة أن عبارة المروى والقارئ عليه نادراً ما يتم توظيفها .

وليس من العسير تحليل الافتقار إلى الاهتمام النقدي بالمروى عليهم ، لقد أهملت دراسات المروى عليهم بسبب تميز النوع السردى نفسه على الأرجح ، فكثيراً ما يأخذ البطل الروائى ، أو الشخصية المهمة على السرد ، على عاتقه دور الراوى ؛ مثل مارسيل فى (البحث عن الزمن الضائع A La Recherche du Temps Perdu) ويكونتس (Roquentin) فى (الغشيان La Nausée) وجاك ريفيل (Jacques Revel) فى (جدول الزمن L'Emploi du temps) فى حين أنه ليس هناك بطل يمثل المروى عليه بشكل واضح ، اللهم إلا إذا أدرجنا الرواة الذين يشكلون ما يخصهم من المروى عليهم (٣)، أو أدرجنا عملاً من مثل (التعديل La Modification). يضاف إلى ذلك أن علينا تذكر أن مسؤولية الراوى ، فى المستوى السطحي إن لم يكن العميق ، أكثر من مسؤولية المروى عليه فيما يتصل بشكل الحكاية وطابعها ، وملامحها الأخرى فى الوقت نفسه . وأخيراً هناك مشاكل عدة فى السرد الإبداعي كان يمكن تناولها من زاوية المروى عليه ، لكنها درست من زاوية رؤية الراوى ، فإِنَّ الشخص الذى يروى الحكاية فى آخر الأمر ، والشخص الذى تروى من أجله ، يعتمد كل منهما على الآخر ، بطريقة أو بآخرى ، فى أى سرد .

ومهما يكن من أمر ، فإن المروى عليهم يستحقون الدراسة . ويؤكد وجهة النظر هذه أعظم الحكائين والروائيين ، وبالمثل يؤكدوا أقلهم شأنًا . فتتَوَّع المروى عليهم فى السرد الروائى شئ مدهش ؛ فيهم الخاضع أو للتمرد ، الرائع أو الخثير للسخرية ، الجاهل بالأحداث التى يرتبط بها أو الذى يعرفها سلفاً ، الساذج إلى حد ما كما فى (توم جونز Tom Jones) ، والقاسى بشكل ما كما فى (الأخوة كرامازوف The Brothers Karamazov) ،

كل سرد سواء كان شفاهياً أو مكتوباً ، وسواء كان يسرد أحداثاً حقيقية أو أسطورية ، أو كان يحكى قصة أو تتابعاً بسيطاً للأحداث فى الزمن ، لا يستلزم راوياً واحداً على الأقل فحسب ، بل يستلزم أيضاً مروياً عليه . المروى عليه شخص «ما» يوجه إليه الراوى خطابه . وسواء كان السرد الروائى ، حكاية أو ملحمة أو رواية ، فإن الراوى خلق متخيل ، شأنه فى هذا شأن المروى عليه . إن جين باتيست كلامونس (Jean Baptiste Clamence) ، وهولدن كوفيلد (Holden Caulfield) وراوى (مدام بوفارى Madame Bovary) تراكيب روائية ، مثلها مثل الشخصيات التى يتحدثون إليها ويكتبون من أجلها . ومنذ هنرى جيمس (Henry James) ونورمان فريدمان (Norman Friedman) إلى واين سى . بوث (Wayne C. Booth) وتزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) عاليج نقاد كثيرون التحليلات المختلفة للراوى فى النثر والنظم الروائيين ، من حيث وظائفه المتعددة وأهميته (١) . على العكس من ذلك ، قلة هم النقاد الذين تناولوا المروى عليه ، وإلى الآن لم يأخذ أحدهم على عاتقه دراسة المروى عليه دراسة عميقة (٢) . إنه إهمال مستمر على الرغم من مقالات بنفينست (Benveniste) الشائقة عن الخطاب ، وأعمال ياكوبسون (Jakobson) عن وظائف اللغة ، وعلى الرغم من المكانة الصاعدة لعلم الشعرية وعلم العلامات .

فى الوقت الحاضر يستطيع أى دارس ، أباً كانت درجة معرفته بالنوع السردى ، أن يميز بين الراوى فى رواية ما وكتابتها ، وذات الكاتب البليدة (alter ego). ويعرف الفارق بين شخصية مارسيل (Marcel) ومبدعها بروس (Proust) وما بين ريو (Rieux) وكامو (Camus) وما بين ترسترام شاندى (Tristram Shandy) وستيرن (Sterne) الروائى وستيرن الرجل . من ناحية أخرى ، نادراً ما اهتم النقاد بمفهوم المروى عليه ، وغالباً ما التبس مفهومه بمفاهيم متاخمة للمتلقي والقارئ

« هنا ما ستفعله أنت يا من تحمل هذا الكتاب بيد بيضاء ، أنت يا من تسد ظهرك إلى مقعد مريح قليلاً لنفسك ؛ ربما يصبح هذا مسلياً . وبعد قراءة محنة جورويو المعجوز السرية ، سوف تتناول عشاءك بشهية مفتوحة ناسباً تلبذك إلى الكاتب الذى ستستهمه بالمبالغة والنزوع الشعرى . »

هذه الـ « أنت » صاحب اليد البيضاء، المتهم من قبل الراوى بكونه مغروراً قاسى القلب هو المروى عليه. ومن الواضح أن هذا الأخير لا يشبه معظم قراء (الأب جورويو). وبما لهذا، فإن المروى عليه ، فى رواية ما، لا يمكن أن يتطابق مع القارئ لتقائماً. إن لدى القارئ يمكن أن تكونا سوداوين أو حمراوين وليستا بيضاوين، وربما يقرأ الرواية فى سرير بدلاً من مقعد، أو يفقد شهيته عقب علمه بتعاسة التاجر المسن، إذ لا يجب على قارئ الرواية - منشورة أو منظومة - أن يخلط بينه وبين المروى عليه ؛ فأحدهما حقيقى والأخر متخيل، ولو حدث تشابه مذهل بينهما، فإن هذا سيكون من قبيل الاستثناء وليس القاعدة.

ولن يخلط أمر المروى عليه مع القارئ الفعلى. إن كل كاتب، مع علمه أنه يكتب لشخص غير نفسه؛ يطور حكايته من حيث هى موجهة إلى نمط معين من القراء الذين يمنحهم صفات معينة وملكات ورغبات، حسب رأيه فى الناس على وجه العموم (أو الخصوص)، وطبقاً للمسؤولية التى يراها. هذا القارئ الفعلى يختلف عن القارئ الحقيقى؛ إن الكتاب غالباً ما يملكون جمهوراً لا يستحقونه. كما أن القارئ الفعلى يختلف أيضاً عن المروى عليه؛ ففى (السقوط) فإن المروى عليه (كلامونس) ليس ممثلاً للقارئ المتخيل عند كامو فهو محام زائر لأمستردام. ومن الواضح أن القارئ الفعلى والمروى عليه يمكن أن يتشابه، ولكن أكرر أن ذلك من قبيل الاستثناء.

إذ يزاوح كل هؤلاء من المروى عليهم الرواة فى التباين. وفضلاً عن ذلك ، فقد عالج روائيون كثيرون، يطرقهم الخاصة ، الاختلافات التى يجب الإبقاء عليها بين المروى عليهم والمتلقى ، أو بين المروى عليه والقارئ. فى الرواية البوليسية التى يكتبها نيكولاس بليك (Nicholas Blake) أو يكتبها فيليب لورين Philip Le-raine) ، مثلاً ، ينجح البوليس السرى فى حل لغز الجريمة ، عندما يدرك أن المروى عليه والمتلقى مختلفان. ولا نقص فى الأعمال السردية التى تؤكد أهمية المروى عليه ، بالإضافة إلى ذلك . وقدم (ألف ليلة وليلة) توضيحاً ممتازاً للأمر : إذا كان على شهر زاد أن تمارس موهبتها بوصفها راوية للحكايات ، أو تموت ، فهى تظل حية ما ظلت قادرة على جذب انتباه الملك إلى حكاياتها. واضح أن مصير البطلة ، والسرد على السواء، لا يعتمد على إمكاناتها من حيث هى راوية ، ولكن على مزاج المروى عليه بالمثل . فلو تعب الملك وتوقف عن الاستماع فإن شهر زاد تموت وينتهى السرد^(١) . هذه الحالة الجوهرية نفسها موجودة فى لقاء (بوليسيس Ulysses) مع الساحرات (Sirens)^(٢) ، وموجودة فى عمل أكثر معاصرة بالمثل. فيبطل (السقوط La Chute) شأنه شأن شهر زاد ، فى حاجة ماسة إلى نمط يعينه لمروى عليه . ولكى ينسى « جان باتيست كلامونس » معصيته الذاتية ، كان عليه أن يجد شخصاً ما ، ذلك الذى سيصغى إليه ، والذى يندو قادراً على إقناعه أن كل شخص أثم . ولقد وجد هذا الشخص فى بار « مكسيكو ميتى » فى أمستردام ، فى اللحظة التى ينطلق فيها بحكايته .

المروى عليه من الدرجة الصفر

The Zero-Degree Narratee

يهتف الراوى فى الصفحات الأولى من (الأب جورويو Le Père Goriot) :

إن القابلية للملاحظة التعددية في إمكانات الدلالة والإعراب هي التي تسمح بحل هذه الصعوبات في السياق ؛ القابلية لإدراك عدم الصواب النحوي ، أو شلوز أى جملة أو تركيب بالرجوع إلى النظام اللغوي المستخدم ^(٧) .

ولإى جانب هذه للمعرفة باللغة ، يمتلك المروى عليه من الدرجة الصفر قدرة على الاستنتاج ، التى غالباً ما تكون نتيجة طبيعية لهذه المعرفة ؛ ففى الجمل المعطاة أو فى سلسلة منها ، يصبح المروى عليه من الدرجة الصفر قادراً على الإمساك بافتراضات مسبقة وبالتالى كذلك ^(٨) . فالمرئى عليه من الدرجة الصفر يعرف النحو السردى والقواعد التى يتم بها إحكام أى حكاية ^(٩) ، ويعرف أن الحد الأدنى للتسلسل السردى المكتمل ، على سبيل المثال ، يتشكل فى النقطة من حالة بعينها إلى حالة معاكسة . وهو يعرف أن للسرد بعداً زمنياً ، وأنه يحتم علاقات السببية . وهو يملك ذاكرة قوية ، فى النهاية ، على الأقل فيما يتعلق بأحداث السرد التى أخبر عنها ، وكذلك النتائج التى يمكن أن تنتج عنها .

هكذا ، لا يفتقر المروى عليه من درجة الصفر إلى السمات الإيجابية ، لكنه لا يقتصر إلى السمات السلبية كذلك . إنه يستطيع أن يتابع سرداً بشكل واضح وبطريقة عينية ، ومطلوب منه أن يطلع على الأحداث بالقراءة من الصفحة الأولى إلى الصفحة الأخيرة ، من كلمة البداية إلى كلمة النهاية . يضاف إلى ذلك أن المروى عليه من درجة الصفر بلا شخصية أو سمات اجتماعية . إنه ليس حسناً أو سيئاً ، وليس متشاكماً أو متفاقلاً ، ليس ثورياً أو برجوازيّاً . وشخصيته ووضعه فى المجتمع لا يلونان قدرته على فهم الأحداث الموصوفة له . أضف إلى ذلك ، أنه لا يعرف شيئاً على الإطلاق عن الشخصيات أو الأحداث المذكورة ، ولا يعرف المواضع فى ذلك العالم أو فى أى عالم آخر ، ولا يفهم

وأخيراً ، علينا ألا نخلط بين المروى عليه والقارئ النموذجي ، على الرغم من إمكان وجود علامات تماثل بينهما . أما بالنسبة إلى الكاتب ، فإن القارئ النموذجي هو الذى يجيد الفهم ، ويستحسن كل الاستحسان أقل الكلمات شأنًا ، وأكثر المفاهيم مراوعة . أما بالنسبة للنقاد فإن القارئ النموذجي هو ذلك القادر على تأويل النص تأويلاً لا حصر له ، ويمكن وجوده فى نص بعينه حسب نقاد دون غيرهم . إن المروى عليهم الذين يعدد لهم الراوى تفسيراته ويحدد خصوصيات سرده كثيرون ، من ناحية ، ولا يمكن اعتبارهم ممثلين للقراء النموذجيين الذين يتمناهم الراوى . وكفى أن نفكر فى المروى عليهم فى (الأب جورويو) و (سوق الغرور Vanity Fair) ولكن هؤلاء المروى عليهم أقل كفاءة من أن يقرؤوا على تأويل حتى مجموعة محدودة من النصوص داخل العمل من ناحية أخرى .

وإذا فرقتا بين المروى عليهم والقارئ الحقيقي والقارئ الفعلى والقارئ النموذجي ^(١٠) ، فإننا نجدهم مختلفين بعضهم عن بعض فى الغالب . ورغم ذلك فمن الممكن أن نصف كل واحد منهم من حيث هو معبر عن هذه الفئات ، وحسب النماذج نفسها . ومن الضروري أن نعترف بعض هذه السمات على الأقل ، وكذلك بعض الطرق التى يختلف بها المروى عليهم عن بعضهم البعض أو يتحدون . وتلك السمات هى التى ينبغى أن نعين مواقعها بالرجوع إلى مفهوم «الدرجة الصفر» من المروى عليه الذى يصرف لسان الراوى (Langue) ولغاته (Languages) . وفى هذه الحالة ، فإن معرفته اللسان تعنى أنه يعرف المعانى - الدلالات - فى ذاتها ، ومرجعية العلامات كلها التى تشكل فى بعض الحالات ، ولا يتضمن ذلك معرفته المعنى المصاحب الذى توحى الكلمة بالإضافة إلى معناها الأصلى (القيم الذاتية التى ألحقت بها) ، ويتضمن معرفة تامة بالنحو بالمثل ، ولكن ليس المعرفة بكل الممكنات الموازية للنحو .

توظيفاً للشفرات الرئيسية للقراءة التي درسها رولان بارت في كتابه (S/Z). إن المروى عليه من الدرجة الصفر لا يعرف كيف يحل شفرة الأصوات المختلفة التي تشكل السرد. وكما قال بارت :

« إن الشفرة هي نقطة التقاء الأقوال الماثورة ... والوهم البنائي ... والوحدات المستتجة ... مؤلفة من شظايا هذا الشيء الذي دالما ما سبق لنا قراءته ورؤيته وفعله وتجربته . والشفرة هي مسار هذا الذي سبق بالإشارة إلى ما سبق كتابته ، أى بالإشارة إلى الكتاب (كتاب الشفافة — الحياة — الحياة بوصفها ثقافة) تجعل الشفرة من النص نشرة تمهيدية لهذا الكتاب » (١٢) .

أما فيما يتصل بالمروى عليه من الدرجة الصفر فلا يوجد «ما سبق» أو يوجد «كتاب» .

علامات المروى عليه :

كل مروى عليه يمتلك تلك السمات التي عدناها إلا حين يكون هناك سبب للاعتراض ، مستمد من السرد الذي وجد من أجله . إنه يعرف على سبيل المثال لغة الراوى الموظفة ، ومزود بذاكرة ممتازة ، ولا يتألف مع أى شئ يتعلق بالشخصيات التي تقدم من أجله . وليس من النادر أن يتعارض السرد أو يناقض هذه السمات ، فقد يحدث أن تكون هناك فقرة معينة تؤكد الصعوبات اللغوية المرتبطة بالمروى عليه ، وربما تكشف فقرة أخرى عن أنه يعاني فقدان الذاكرة ، وقد تؤكد فقرة أخرى معرفته بالمشكلات المثارة . إن صورة المروى عليه تتكون تدريجياً على أساس من هذه الانحرافات عن خصائص المروى عليه من درجة الصفر .

توجد أحياناً دلائل معينة مستمدة من النص فيما يتعلق بمروى عليه في جزء من السرد لم يوجه إليه . على المرء أن يفكر في (الفاسق L'Immoraliste)

التضمنات في صياغة معينة لعبارة ، ولا يدرك ماذا يمكن أن يستدعى عن طريق هذه الحالة أو تلك ، في هذا الفعل الروائي أو ذاك . والنتائج المترتبة على ذلك مهمة جداً ، حيث لا يقدر المروى عليه على تأويل قيمة فعل ما أو الإمساك بأصدائه دون مساعدة الراوى وشروحاته والمعلومات المستمدة منه . إنه غير قادر على تحديد مدى أخلاقية الشخصية أو لا أخلاقيتها ، وتحديد الواقعية أو المغالاة في الوصف ، أو تحديد الرد المفحم أو الهدف الهجائي لخطبة من الخطب . وكيف باستطاعته أن يفعل هذا ، وعن طريق أى خبرة أو معرفة أو نظام قيمي ؟

وبتحديد أكثر ، إن فكرة جوهرية مثل فكرة محاكاة الواقع تحسب بوصفها شيئاً تافهاً بالنسبة له فحسب . إن محاكاة الواقع دالما ما تعرف عبر علاقتها بنص آخر في حقيقة الأمر ، سواء كان هذا النص رأياً عاماً ، أو قواعد النوع الأدبي ، أو واقعاً . إن المروى عليه من درجة الصفر لا يعرف أى نصوص ، وتبلى له مغامرات دون كيخوته عادية تماماً ، في غياب الشرح ، مثل من يخترق الجدران أو مثل أبطال رواية (نهار جميل Une Belle Journée) (١٣) . وينطبق الأمر نفسه على علاقات السببية المضمنة إذا كنت أعرف في (سيرة

القديس جوليان المضيف La Légende de Saint Julien L'Hospitalier) أن جوليان (Julien) يصدق أنه قتل والده ويشفى عليه ، فأنا أثبت سببية بين هذين الخبرين ، مبنية على منطق معين شائع ، وعلى خبرتي بالعالم ، ومعرفتي بتقاليد روائية بعينها ثم . يضاف إلى ذلك أننا ندرك أن إحدى آليات عملية السرد هي « خلط التعاقب بالنتيجة المنطقية ، أى الذى يأتى لاحقاً في السرد يعتبر نتيجة لما [جاء سابقاً] » (١٤) لكن المروى عليه الذى لا خبرة له أو حس عام لا يفهم علاقات السببية المضمنة ولا يسقط ضحية لهذا الخلط . وأخيراً ، فإن المروى عليه من الدرجة الصفر لا ينظم السرد بوصفه

جميعاً في حضرة رجل استثنائي» لا تسجل ردود أفعال البطلة في حضور السيد بوريه (M. Bourais) فحسب بل تخبيرنا، في الوقت نفسه، أن المروى عليه قد عاني الإحساس نفسه في حضرة أفراد استثنائيين. ويمكن أن لا نصل إلا إلى قراءة جزئية للنص بتأويل علامات السرد كلها بوصفها حالة للمروى عليه، ولكن هذه القراءة ستكون أفضل تحديداً، وأكثر قابلية لإعادة الإنتاج. ويمكننا أن نعيد بناء صورة المروى عليه بإعادة تجميع علامات الفقرة الثانية ودراستها، صورة تتفاوت في جلالها وأصالتها وكمالها، فذلك يعتمد على النص المدروس.

وليس من السهل دائماً أن ندرك العلامات المنتمة إلى الفقرة الثانية أو أن نؤولها، إذ لو اتضح بعضها إلى حد ما فإن البعض الآخر يغدو أقل جلاءً، مثال ذلك أن الدلائل المقدمة عن المروى عليه في بداية (الأب جوريو) واضحة جداً ولا تثير مشكلة: «هذا ما متفعله أنت، يا من تحمل هذا الكتاب بيد يديضاء، أنت يا من تستند بظهرك على مقعد مريح» ولكن الجملتين الأوليين من (الشمس تشرق أيضاً The Sun Also Rises) تثيران قدرأ أكبر من الصعوبة، حيث لا يعلن جيك (Jake) صراحة - حسب المروى عليه الخاص به - أن قولنا إن رجلاً كان بطلاً للملاكمة لا يعنى التعبير عن إعجابنا به. يكفي جيل أن يلمح إلى أن:

« روبرت كوهن كان يوماً بطل الوزن المتوسط للملاكمة في برينستون، لا تعتقد أنتى متأثر جداً بلقب بطل ملاكمة كهذا، ولكنه عنى الكثير لكوهن».

وربما كان عدد أكبر من الدلائل التي تتعلق بهذا المروى عليه أو ذاك أقل مباشرة. ومن الواضح أن أي دليل، مباشر أو غير مباشر، لابد من تأويله على أساس النص نفسه باستخدام دليل من اللغة المستخدمة

وفى (جستين Justine) أو (قلب الظلام - Heart of Dark ness) ليثبت أنه ليس الظهور الفيزيقي فحسب، والشخصية والمكانة الاجتماعية للمروى عليه، هي وحدها التي يمكن مناقشتها بهذه الطريقة، ولكن خبرة المروى عليه وماضيه كذلك. هذه الدلائل قد تسبق جزء السرد المخصص للمروى عليه، وقد تتبعه أو تعوقه أو تؤطره. والغالب أنها تعزز ما يوحى به إلينا بقية السرد. في بداية (الفاستق) على سبيل المثال، نعرف أن ميشيل (Michel) لم ير المروى عليهم الخاصين به لمدة ثلاث سنوات، وأن الحكاية التي يحكيها لهم بسرعة تؤكد هذه الحقيقة. ورغم ذلك، فأحياناً ما تكذب هذه الدلائل السرد، وتؤكد اختلافات معينة بين المروى عليه كما يتخيله الراوى، وما يتكشف عبر صوت آخر. إن الكلمات القليلة التي يتحدثها دكتور شيلفوجل (Spielvogel) في نهاية (شكوى پورتنوي Portnoy's Complaint) تكشف عن أن المروى عليه ليس هو الذي يقودنا السرد إلى تصديقه^(١٣).

ومع ذلك، تنبثق صورة المروى عليه من السرد الموجه إليه أناساً. وإذا اعتبرنا أن أي سرد يتألف من متتالية من العلامات، موجهة إلى المروى عليه، فإنه يمكننا التمييز بين فئتين رئيسيتين من العلامات. فهناك، أولاً، تلك العلامات التي لا تختوى على إشارة إلى المروى عليه، وتحديد أكثر، لا تنطوي على إشارة تميزه عن المروى عليه من الدرجة الصفر. وهناك، ثانياً، تلك العلامات المناقضة للأولى، من حيث إنها تعرفه بوصفه مروياً عليه محدداً، وتجعله ينحرف عن المعيار الثابت. إن جملة في (قلب بسيط Un Cœur Simple) مثل: «تلقى بنفسها إلى الأرض» تقع في الفقرة الأولى، هذه الجملة لا تكشف عن شيء محدد عن المروى عليه، في حين أنها تتيج له الفرصة لكي يقدّر حزن فليتيهيه حق قدره. وعلى العكس من ذلك، فإن عبارة من مثل «إن شخصه الكلي أثمر فيها هذه القوضى التي نعانيتها

مرة أخرى ، غالباً ، يوجد عدد كبير من الفقرات في السرد تصف المروى عليه ، بتفاصيل متفاوتة الدرجة ؛ برغم عدم احتوائه على إشارة — ولو غامضة — إليه . وقد يتم ، بسبب ذلك ، تقديم أجزاء من السرد في شكل أسئلة أو أسئلة زائفة . وأحياناً لا تنطلق هذه الأسئلة من الشخصية أو من الراوى الذى لا يقوم بترديدها . ولذلك يجب نسبتها إلى المروى عليه . وعليه أن نلاحظ ما يشير فضوله وما المشكلات التى ربما رغب فى حلها . مثال ذلك (الأب جوروي) ، حيث المروى عليه هو الذى يطرح الأسئلة عن مهنة السيد بواريه (M. Poirot) : « ماذا كان؟ ربما كان موظفاً فى وزارة العدل .. » . وبينما يوجه الراوى أسئلة إلى المروى عليه نفسه ، أحياناً ، فإن بعضاً من معرفته وتبويراته تستشف فى العملية ؛ إذ يوجه مارسيل سواًلاً زائفاً إلى المروى عليه ، طالباً منه شرح سوقية سلوك سوان (Swann) الفج المثير للدهشة ؛ ولكن من لم ير الأميرات الملكيات غير المتكلفات يتبنى تلقائياً لغة ثقيلى الظل .

وهناك فقرات أخرى يتم تقديمها بشكل سلبى ، بعض هذه الفقرات ليس امتداداً لحالة الشخصية المقدمة بل استجابة إلى أسئلة الراوى المطروحة . إنه بالأحرى إيمان المروى عليه بأن هذه الفقرات متناقضة ، وأن هواجسه مهاجمة ، وأسئلته قد أسكتت . إن الراوى فى (مزيفو النقود Les Faux Monnayeurs) يرفض بقوة النظرية المقدمة عن طريق المروى عليه لشرح الرحلات الليلية لـ «فينسينت مولينييه Vincent Molinier» : « لا لم يكن فينسينت مولينييه يذهب إلى خليلته كل مساء » . وأحياناً ، يمكن أن يكون النقص الجزئى كاشفاً . فى (البحث عن الزمن الضائع) ، فى الوقت الذى يصدق الراوى أن تخمينات المروى عليه عن معاناة سوان غير العادية لها ما يبررها فإنه يجدها غير كافية :

وفرضياتها المسبقة ، والنتائج المنطقية التى ترتب عليها ، والمعرفة التى استقرت لدى المروى عليه .

تعدد العلامات القادرة على تصوير المروى عليه كثيراً ، ويستطيع المرء بسهولة أن يفرق بين أنماط عدة تستحق المناقشة منها . ويجب ، فى المقام الأول ، أن نذكر فقرات السرد كلها التى يشير فيها الراوى مباشرة إلى المروى عليه ، ونحن نضع فى هذه الفئة الجمل التى يخص فيها الراوى المروى عليه بكلمات مثل «القارئ» أو «المستمع» ، أو يشير إليه بتعابير من مثل «عزيزي» أو «صديقي» . أما إذا عين السرد سمة محددة للمروى عليه ، مهنته أو جنسيته مثلاً ، فإننا نضع الفقرات التى تذكر هذه السمة فى الفئة الأولى . هكذا ، إذا كان المروى عليه محامياً ، فإن المعلومات كلها المتعلقة بالمهام عامة تغدو وثيقة الصلة بالموضوع . وأخيراً ، فإن علينا أن نحفظ بكل الفقرات التى يوجه فيها الكلام بضمير المخاطب .

إلى جانب هذه الفقرات التى تشير صراحةً إلى المروى عليه ، توجد فقرات أخرى تتطوى على المروى عليه وتصفه برغم أنها ليست مكتوبة بصيغة ضمير المخاطب صراحة ، فعندما يكتب مارسيل فى (البحث عن الزمن الضائع) قائلاً : «وفوق ذلك ، غالباً ، نحن لم نبق بالبيت ، بل ذهبنا للتريض» . إن الـ (نحن) تقصى المروى عليه . ويحدث نقىض ذلك عندما يصريح مارسيل :

«مؤكد» ، فى هذه المصادفات المحكمة إلى حد بعيد ، عندما يتراجع الواقع ، ويطبّق نفسه على ما حلمنا نحن به لزمن طويل ، فإنه يخبره عنا كلية .

تتضمن الـ (نحن) المروى عليه ^(١٤) . ويمكن لتعبير غير شخصى ، فى أغلب الأحيان ، أو ضمير غير محدد ، أن يشير إلى المروى عليه : « لكن العمل قد اكتمل ، وربما يلزم المرء الدمع مراراً وتكراراً » .

ينصح الراوى فى (بيت بارما للمسنين La Chartreuse de Parme) المروى عليه قائلًا إنّه فى أوبرا لاسكالا «تكون زيارة اللوج عادة لمدة عشرين دقيقة تقريباً» ، فهو لا يفكر فى غير إمداد المروى عليه بمعلومات إضافية لفهم الأحداث . ولكن من ناحية أخرى ، عندما يطلب أن تغفر له جملة فقيرة الأسلوب ، سائلاً المغفرة عندما يقطع سرده ، يمتدح بنفسه بعدم قدرته على وصف إحساس ما جيداً ، فإنّ تلك هى التعليقات المركبة التى يوظفها . وتمدنا التعليقات المركبة دائماً بالتفاصيل الشائقة عن شخصية المروى عليه ، وتكشفها ، على الرغم من أنها تفعل هذا بطريقة غير مباشرة : بالتغلب على دفاعات المروى عليه والسيطرة على تخيلاته ، وتهتدئة مخاوفه .

علامات المروى عليه - تلك التى تصفه ، وتلك التى تمدّه فقط بالمعلومات أيضاً - يمكن أن تطرح مشاكل عدة للقارئ الذى يأمل أن يصنفها ليصل إلى صورة للمروى عليه ، أو لقراءة معينة للنص . لا تكمن المشكلة فحسب فى مجرد صعوبة ملاحظتها أحياناً ، أو الإمساك بها ، أو شرحها ، فمن الممكن أن يجد المرء فى وحدات سردية معينة علامات متعارضة ، تنشأ أحياناً مع الراوى الذى يريد أن يسلى نفسه على حساب المروى عليه ، أو يود أن يؤكد اعتبارات النص ، وغالباً ما يكون العالم المقدم هو العالم الذى تكون فيه مبادئ التعارض المعروفة لدينا غير موجودة أو قابلة للتطبيق . وأخيراً ، فإنّ التعارضات - الواضحة تماماً - غالباً ما تنسج من زوايا الرؤية المختلفة التى يكدهج الراوى فى إعادة إنتاجها بثقة ، بينما يحدث أنه لا يمكن شرح جميع المعلومات المتعارضة كليةً على نحو كهذا . هذه الحالات ربما تنسب إلى مغالاة الكاتب أو اعتداله ، فنجد الراوى فى روايات إباحية عدة ، السعى منها والجيد ، يفعل فعل أبطال «الغنية الصلحاء La Cantatrice Chauve» فيصنف أولاً الشخصية كما لو كانت ذات شعر أشقر ونهدين

« هذه المعاناة التى أحسها ، لا تشبه شيئاً اعتقد هو فى وجوده ، لا لأنه نادراً ما تخيل شيئاً مؤلماً إلى هذا الحد ، حتى فى ساعات شك العميق ، ولكن لأنّه ظل مبهماً ، غير محدد ... عندما تخيل هذا الشيء » .

وهناك أيضاً تلك الفقرات التى تتضمن عبارة ذات دلالة معنوية ، وبدلاً من الإشارة إلى عنصر سابق أو لاحق فى السرد ، تشير إلى نص آخر ، إلى خيرة تجاوز النص ، معروفة لدى الراوى والمروى عليه ، الخاص به :

« نظر إلى المقبرة ، وهناك دفن دمعه الأخيرة ككتاب ، واحدة من تلك الدموع التى تدفقت عالياً صوب السماء برغم سقوطها على الأرض » .

ويدرك المروى عليه فى (الأب جويرو) نوع الدموع التى دفنها «راستينيك» . وقد سبق له أن سمع عنها طبعاً ، ورواها دون ريب ، وربما خرف بعضها بنفسه . كذلك تزودنا التشبيهات أو المقارنات الموجودة فى السرد بمعلومات متفاوتة القيمة . إننا نظن أننا نعرف المشبه به أكثر من معرفة المشبه . وبناءً على ذلك ، يمكن أن نظن أن المروى عليه فى (وعاء الذهب The Gold Pot) مثلاً ، قد سبق له أن سمع هزيم الرعد «صوت يتلاشى مثل هزيم الرعد البعيد المكتوم» وبذلك نستطيع أن نبدأ إعادة البناء الجزئى لنسج العالم الذى يألف معه .

لكن ، ربما كانت أكثر العلامات كشفاً ، مما يصعب الإمساك بها أحياناً ووصفها بطريقة مرضية ، هى تلك التى ندعوها نظراً للافتقار إلى مصطلح مناسب - التعليقات المركبة Over-Justifications إن أى راوٍ يشرح العالم المأهول بشخصه ، بشكل أو بآخر ، ويستحث أفعالهم ، ويبرر أفكارهم . وإذا حدث أن وظفت هذه التفسيرات والدوافع فى مستوى اللغة الشارحة ، والتعليق والسرد الشارحين ، فهى إذن التعليقات المركبة . إذ عندما

استخدمت ، وأعداد كل نوع منها وتوزعها ، هو ما يحدد إلى حد معين الأنماط المختلفة للسرد ^(١٥) . إن الوحدات السردية (Narratives) التي تزخر بالتفسيرات والتعليقات (دون كيهوته ، ترهسترام شاندى ، الأوهام الضائعة ، الأوقات المستعادة) تختلف تماماً عن تلك التي تلعب فيها التفسيرات والتعليقات دوراً محدداً (القتلة ، الصقر المألطى ، الفيرة) . وغالباً ما يبرز النمط الأول بواسطة الرواة الذين يجدون البعد الخاص بالخطاب discours أكثر أهمية من البعد الخاص بالحكي (récit) أو الذين هم حقاً أكثر وعياً بمجانية أى سرد بل يزيهه أو ينمط معين منه فيحاولون تجنبه بالتبعية . ينتج النمط الثانى الرواة الذين يشعرون بسلاسة السرد ، أو الذين يودون الانفلات من محيطهم المادى لأسباب مختلفة . علاوة على هذا ، فإن التفسيرات والدوافع تظهر كما هى ، ويمكن أن تخص طبيعتها بالتسكير بلرجات متنافرة تماماً . إن راوى بلزك أوستاندال لا يتردد فى إعلان ضرورة شرح فكرة أو مشهد أوحالة :

« عند هذه النقطة تجد أنفسنا مجبرين على أن نقاطع للحظة قصيرة هذا المشروع الجسور لكى تقدم تفصيلاً لاغنى عنها، تلك التى سنشرح فى جزء منها شجاعة الدوقة فى نصح « فابريس » فيما يخص رحلته الأخيرة الخطيرة » .

لكن رواة فلوير - بعد (مدام بوفارى) تخديداً - يلعبون غالباً على الغموض ، فنحن لانعرف بالضبط إذا كانت جملة ماشرح الأخرى أو أنها تسبقها فحسب أوتتلوها : « جمع جيشاً ، أصبح أكبر ، أصبح شهيراً ، كان شعبياً » . ويمكن أن يقدم الشرح على قواعد العالم أو القوانين العامة كما عند بلزك وزولا ، أو يمكن أن يتجنب قدر المستطاع كل التعميمات ، كما فى روايات سارتر وسيمون دى بوفوار ، ويمكن للشرح أن يحز أو

يمتلكين ووطن كبيرة ، ثم يتحدث باقتناع كبير فى الصفحة التالية عن شعرها الأسود ، ووطنها الصغيرة ، ونهديها الصغيرين . إن الاتساق ليس أمراً ملجأً بالنسبة للنوع الإباحى الذى يكون فيه الاختلاف البين هو القاعدة أكثر من الاستثناء . ورغم ذلك يظلّ صعباً - إن لم يكن مستحيل - أن نشرح المادة الدلالية المقدمة للمروى عليه فى هذه الحالات .

لكن أحياناً تشكل العلامات الواصفة للمروى عليه مجموعة غريبة ومتباينة . والواقع أن كل علامة مرتبطة بمروى عليه لا تحتاج إلى استمرار علامة سابقة أو توكيدها ، أو إبراز علامة لكى تتبعها . إن هناك مروياً عليهم يتغيرون شأنهم شأن الرواة ، أو يملكون شخصيات غنية على نحو كاف ، لكى يستوعبوا الميول والمشاعر المختلفة ، لكن الطبيعة المتعارضة لمروى عليهم لا تنتج دائماً من شخصية مركبة أو ارتقاء تدريجى (من شخصية لأخرى) . إن الصفحات الأولى من (الأب جوريو) تشير إلى أن مروياً عليه باريسيا سيكون قادراً على تفسير «محددات هذا المشهد الملىء بالمشاهدات المحلية واللون» .

لكن هذه الصفحات المفتوحة تضاد ما تم توكيده من اتهام المروى عليه بعدم الحساسية ومحاکمته بوصفه مذنباً لأنه لا يصدق الرواية على أنها الحقيقة . مثل هذه التعارضات لن تخل أبداً ، بل على النقيض ، سوف تضاف تعارضات أخرى . يفندون الصعوبة بمكان أن نعترف إلى من يتوجه الراوى . أهى حالة من عدم الكفاءة ؟ ربما كان بلزك غير قلق بخصوص التفاصيل التقنية وأحياناً يرتكب أخطاء ، قد لا تكون كذلك عند فلوير وهنرى جيمس . ولكن هناك مثالا ملهما على عدم الكفاءة : بلزك المهموم بمشاكل التوافق - تلك المشاكل المهمة فى (الأب جوريو) تخديداً - حيث لا يتدبر قراراً عن من الذى يفند المروى عليه .

وبرغم الأسئلة المطروحة ، والصعوبات الناشئة ، والأخطاء المرتكبة ، فمن الواضح أن أنواع العلامات التى

أسماءهم الحقيقية «روبلين» ، فلاح من جيوفيس ..
ليبيارد، فلاح من توك .. مسيو بوريه ، محام سابق؛ ولا
يمكن له أن يماثل روبلين — ليبيارد أو مسيو بوريه : إذ
يجب أن يكون هذا التماثل مع المروى عليه . يضاف إلى
ذلك أنه غالباً ما يلجأ الراوى إلى التشبيه لكي يصف
شخصية أو ليعين حدثاً . وكل تشبيه يحدد بوضوح أكثر
نمط العالم المعروف للمروى عليه . وأخيراً ، يشير الراوى
أحياناً إلى التجارب فوق النصية extra-textual «هذه
الفوضى التي تلقى إليها جميعاً في مشهد الرجال غير
العاديين» تقليم أدلة على وجود المروى عليه ومعلومات
عن طبيعته. ولكن ، مع أن المروى عليه يمكن أن
يكون غير مرئي في السرد ، فهو موجود برغم ذلك ،
ولا ينسى كلية «أبدأ» .

في سرديات أخرى عدة ، فإن المروى عليه إذا كان
غير ممثل بشخصيته فهو يذكر بوضوح عبر الراوى على
الأقل ، ويشير إليه الراوى ، تكراراً ، بشكل أو بآخر ،
ويمكن أن تكون إشارات مباشرة كما في (أوبجن
أونيجن) ، و (توم جونز) ، و (وعاء الذهب) ، أو غير
مباشرة (الحرف الأحمر ، محل التحف القديم ، مزيفو
النقود) . إن هؤلاء المروى عليهم ، كالمرئى عليه في
(قلب بسيط) لا أسماء لهم ، ولينست وظائفهم في
السرد على قدر كبير من الأهمية ، دائماً من السهل أن
نرسم صورهم وأن نعرف ما يعتقد راويهم عنهم بواسطة
ال فقرات التي تشير إليهم بوضوح . في (توم جونز) يقدم
الراوى ، أحياناً ، معلومات مستفيضة عن المروى عليه
الخاص به ، يأخذه جانباً ، ويحدد بتبصيرة له في مرات
عدة ، ويصبح الأخير مائلاً لأية شخصية على نحو
واضح .

وغالباً ، وبدلاً من التوجه — بوضوح أو ضمناً —
إلى مروى عليه ليس ممثلاً بشخصيته ، يسرد الراوى
قصته إلى شخص ما على نحو ما يحدث في روايتي
(قلب الظلام ، وشكوى بورتونى) . مثل هذه الشخصية

يعارض بعضها البعض ، وأن يتكرر أو يستخدم مرة واحدة
في أى مكان من السرد ، وفي كل حالة ينبنى نمط
مختلف من السرد .

تصنيف المروى عليهم:

إننا نستطيع بفضل العلامات التي تصف المروى
عليه ، أن نميز أى سرد طبقاً لنمط المروى عليه الذي
يوجه إليه السرد . ومن غير المفيد أن نميز الأصناف
المختلفة للمروى عليهم حسب أمزجتهم أو حالتهم
الاجتماعية أو معتقداتهم ، فذلك عمل مسرف الطول
والتعميق ويخلو من الدقة . ومن ناحية أخرى ، فمن
الأسهل نسبياً أن نصنف المروى عليهم حسب الموقف
السردى ، وموقعهم في الإشارة إلى الراوى والشخصيات
والسرد . ويبدو الكثير من ألوان السرد غير موجه إلى
شخص محدد ، حيث لا يتم النظر إلى شخصية من
الشخصيات بوصفها تلعب دور المروى عليه ، وحيث
لا يذكر أى مروى عليه بواسطة القارئ على نحو مباشر
«دون شك ، يا عزيزي القارئ» ، أنت لم تحبس في قفينة
زجاجية» ، أو غير مباشر «كان من الصعب أن نفعل
شيئاً آخر غير أن نقطع منها وردة نقدمها إلى القارئ» .
إن دراسة تفصيلية لرواية مثل (التريسة العاطفية)
أو (بوليسيس) تكشف عن حضور راوٍ يحاول أن يكون
غير مرئى ولا يتدخل في الأحداث إلا بأقل قدر ممكن ،
كذلك يتحقق هذا الكشف بالفحص العميق للسرد الذي
يسبب بلا مروى عليه ، سواء في الصلحمين اللذين
ذكرناهما ، أو في أعمال من مثل (الملاد) و (الغريب)
و (قلب بسيط) .

إن الراوى في (قلب بسيط) لا يشير ولو مرة
واحدة ، على سبيل المثال ، إلى مروى عليه بطريقة
واضحة ، ذلك على الرغم من وجود فقرات كثيرة في
سرده تشير ، على نحو متباين الوضوح ، إلى أنه متوجه
إلى شخص ما . هكذا يماثل الراوى الأفراد الذين يذكر

(Nellie) مرويا عليهم . إنه يستطيع أن يسرد قصته لأي مجموعة أخرى ، وقد يحجم عن سردها تماماً . ويتمنى مايكل في (الفاسق) أن يتجه إلى أصدقائه فيجمعهم حوله . ويحمل حضورهم في الجزائر (Algeria) الأمل : لن يدينوه تخليداً وقد يفهمونه ويساعدونه على اجتياز حالته الراهنة . والفارق بين الحياة والموت ، عند شهرزاد في (ألف ليلة وليلة) ، هو أن يظل الخليفة مرويا عليه ، فجزاء شهر زاد القتل لو رفض الاستماع إليها . ومن ثم فهو المروى عليه الوحيد المتاح لها .

وسواء اتخذ المروى عليه دور الشخصية أو لم يتخذ ، استبدل به غيره أو لم يستبدل ، أدى أدواراً عدة أو دوراً واحداً ، فإنه يمكن أن يكون مستمعاً كما في (الفاسق) ، التعمساء ، ألف ليلة وليلة) أو قارئاً كما في (آدم بيد ، الأب جوريو ، مزيفو النقود) ، ومن الواضح أنه ليس من الضروري أن يقول النص إن المروى عليه قارئ أو مستمع . في مثل هذه الحالات يمكن القول إن المروى عليه قارئ عندما يكون السرد مكتوباً (Hérodote) ويمكن أن يكون مستمعاً عندما يكون السرد شفوياً : (أنشودة رولان) .

ومن الممكن أن نفكر في المزيد من التمييز ، أو نؤسس أصنافاً أخرى ، ولكن مهما يكن الأمر فبالإمكان رؤية الكيفية التي يزداد بها تمييز السرد دقة وإحكاماً إذا لم يعتمد على الرواة فحسب ، بل على المروى عليه . إن النمط نفسه من الرواة يمكن أن يتجه إلى أنماط متعددة من الرواة . ولذلك فإن لويس في (عقدة الأفعى) وسلافيين في (يوميات سلافيين) وروكاتان في (الغثيان) ثلاث شخصيات تحتفظ بذاكرات للمذكرات وشليدة الوعي بالكتابة ، لكن لويس يغير المروى عليه مرات عدة قبل أن يقرر الكتابة لنفسه . كما أن سلافيين لا ينظر إلى نفسه بوصفه القارئ الوحيد المذكورة ، أما روكاتان فإنه يكتب لنفسه دون غيرها . ومرة أخرى فإن الرواة المختلفين يمكن أن يتجهوا لمروى عليهم من النمط

يمكن أن توصف بطريقة أكثر تفصيلاً أو أقل . فنحن لا نعرف شيئاً محدداً عن دكتور سيلفوجل في (شكوى بورتونى) سوى أنه لا يشتقر إلى حدة الذكاء . ومن ناحية أخرى ، نحن نبغ بكل شيء عن حياة جوليت في (Les Infortunes de la vertu) . وقد لا تلعب شخصية المروى عليه أي دور آخر في السرد أكثر من المروى عليه في (قلب الظلام) ولكنها قد تلعب أدواراً أخرى . وليس نادراً أن يكون المروى راويها في الوقت نفسه . في (الفاسق) يكتب واحد من الأشخاص الثلاثة الذين يصغون إلى مايكل خطاباً طويلاً إلى أخيه ، ويكرر في هذا الخطاب القصة التي رواها له صديقه ، متوسلاً إلى أخيه أن يخلص مايكل من تعاسته ، وأن يسجل ردود أفعاله الخاصة عن الحكاية ، وكذلك حالته التي أدت إلى وجوده في حكيها . وأحياناً يكون المروى عليه في رواية ما هو راويها في الوقت نفسه ، ولا يقصد بالسرد أي شخص غير نفسه . مثال ذلك (الغثيان) ومعظم الروايات التي كتبت في شكل مذكرات ، فإن راكشان هو القارئ الوحيد المذكورة .

ومرة أخرى ، يمكن أن تتأثر شخصية المروى عليه بالسرد الموجه له بدرجات متفاوتة . ففي (قلب الظلام) لا يتحول رفاق مارلو عن طريق القصة التي سردها لهم . أما في (الفاسق) فيبدو الأمر كما لو كان المروى عليهم ، وهم ثلاثة ، غير مختلفين عما كانوا عليه قبل سرد مايكل ، برغم أنهم يسيطر عليهم إحساس «الليس» الغريب . وفي (الغثيان) وغيرها يحدد الراوي المروى عليه الخاص به ، وتغير الحوادث التي يسردها الراوي لنفسه بوصفه مرويا عليه ، على نحو تدريجي عميق .

وأخيراً ، يمكن أن تمثل شخصية المروى عليه بالنسبة للسرد شخصاً أكثر - أو أقل - قيمة ، أو غير قابل للاستبدال بوصفه مرويا عليه . إذ ليس مهماً عند مارلو في (قلب الظلام) أن يتخذ من رفاقه في «النيلي»

تماماً - ولا تملك إلا أن تتغير - بمجرد أن يقرر الراوى إعلان صداقته للمرؤى عليه ويتحدث إليه على نحو أكثر أمانة ومباشرة مما كان يفعل من قبل : إذ إنه أصبح أقرب إلى التوثيق عندما تخلى عن المسافات الرومانتيكية، وأصبح أكثر أخوية عندما خلف وراءه الحياء الزائف. ومن ناحية أخرى فإن الكثير من التأثيرات الساخرة فى السرد تعتمد على الاختلافات الموجودة بين صورتين للمرؤى عليه ، أو بين (مجموعات) المرؤى عليهم كما يحدث فى (Les Infortunes de la vertu , Werther) ، وتعتمد كذلك على المسافة الموجودة بين الراوى والمرؤى عليه من ناحية والمسافة الموجودة بين الراوى والشخصية من ناحية ثانية (حب سوان) أو تعتمد على المسافة الموجودة بين الراوى والمرؤى عليه (توم جونز) . وينتج تعقد الموقف أحياناً من عدم ثبات المسافات الموجودة بين الراوى والمرؤى عليه والشخصيات . إذا لم يكن ذنب مايكل واضحاً - أو براءته - فإن ذلك يرجع فى جانب منه إلى أنه أظهر لمرات عدة عجزه عن تجاوز المسافة التى تفصل بينه وبين أصدقائه ، أو - إذا شئنا - بسبب أن أصدقائه غير واثقين من المسافة التى يجب أن يضعوها بينهم وبينه .

وظائف المرؤى عليه :

إن نمط المرؤى عليه الذى نجده فى سرد ما ، والعلاقات التى تربطه بالرواة والشخصيات والمرؤى عليهم الآخرين ، والمسافات التى تفصله عن القراء النموذجيين أو الواقعيين أو الحقيقيين ، كلها متحد جزئياً بطبيعة هذا السرد . لكن المرؤى عليه يمارس وظائف أخرى يتفاوت عددها وأهميتها وإرتباطها به . ومن المفيد بذل الجهد فى سرد هذه الوظائف ودراساتها بالتفصيل .

إن أوضح أدوار المرؤى عليه ، الدور الذى يلعبه دائماً ، بمعنى دون غيره ، هو التوسط (relay) بين

نفسه كما يحدث فى رواة روايات من مثل : (قلب بسيط، الوضع الإنسانى) . وكذلك ميرسو فى (الغريب) ، فإنهم جميعاً يتوجهون إلى مرؤى عليه ليس شخصية، ولا يعرفهم ولا هو على ألفة بالأفراد الذين يقدمهم النص أو الأحداث التى يقصها. ومهما يكن من أمر، فإن فكرة المرؤى عليه ليست مهمة لتنميط النوع السردى فحسب أو لتاريخ التقنيات الروائية، إن هذه الفكرة تلقت الانتباه بالطبع لأنها تتيح لنا إتقان دراسة الطريقة التى يودى بها السرد وظائفه. ففى كل ألوان السرد يتأسس حوار بين الرواة والمرؤى عليهم والشخصيات^(١٦). ويتقدم هذا الحوار - ومن ثم السرد - بوصفه وظيفة للمسافة التى تفصل الحوار عن السرد. وقد استخدمنا هذا المفهوم بالفعل فى تمييزنا الأصناف المختلفة للمرؤى عليه، ولكن دون أن نعول عليه كثيراً؛ فمن الواضح أن المرؤى عليه الذى يشارك فى الأحداث المسجلة هو أكثر التصاقاً بالشخصيات من المرؤى عليه الذى لم يسمع حتى عنها، ولكن فكرة المسافة لابد من تعميمها. وأياً كانت وجهة النظر التى يتم تبنيها، أخلاقية أو ثقافية، انفعالية أو مادية، فإن الرواة والمرؤى عليهم والشخصيات يمكن أن يقترب كل منهم من الآخر، على نحو يتراوح ما بين الاتحاد الكامل إلى التضاد الكامل .

وكما أن هناك، غالباً، الكثير من الرواة والمرؤى عليهم والشخصيات فى كل نص، فإن تعقد العلاقات وتباين المسافات التى تتأسس بينهم يمكن أن تكون دالة تماماً. وعلى أية حال، فإن هذه العلاقات والمسافات متحد إلى أبعد مدى الطريقة التى يتم بها امتداح قيم معينة ورفض قيم أخرى فى مجرى السرد، والطريقة التى يتم بها تأكيد أحداث معينة وإهمال غيرها. إن هذه العلاقات هى التى تحدد بالمثل نعمة السرد وطبيعته نفسها. مثال ذلك ما نجده فى (زهرة السنبلة) حيث تتخبر النعمة

يضاف إلى ذلك أن هذه الطرق مفضلة لدى كثير من الروائيين المحدثين ، إن لم يكن غالبيتهم ، ربما لأنها تتيج - أو يبدو أنها تتيج - حرية أكثر للقارئ ، وربما لأنهم يجبرون على المشاركة بنشاط أكبر في تطوير السرد ، أو ربما ببساطة ، لأنهم يشعرون اهتماماً بعينه في الواقعية . إن دور المروى عليه ، من حيث هو وسيط ، يتضائل في هذه الحالات إلى حد ما ، ولكن كل شيء لابد أن يظل يمر من خلاله ، مادام كل شيء - استعارات وإحالات وحوارات - يظل متجهاً إليه : غير أنه لا شيء يتعدل ، لا شيء يتضح للقارئ بواسطة هذا الوسيط . وأياً كانت مزاجها هذا النمط ، من الوسيط ، فلا بد من إدراك أن العبارات المباشرة الواضحة المتجهة من الراوى إلى المروى عليه هي - من وجهة نظر بعينها - أكثر ألوان التوسط اقتصاداً وفاعلية . إن جملاً قليلة تكفى لتأسيس الدلالة الحقيقية لفعل غير متوقع ، أو الطليحة الحققة لشخصية من الشخصيات ، كما أن كلمات قليلة تكفى لأن تيسر تفسير موقف معقد . ومع أننا يمكن أن نتساءل على نحو غير محدد عن النضج الجمالي لستيفان في (صورة الفنان شاباً) أو دلالة حدث بعينه في (وداعاً للسلاح) ، فنحن نعرف دائماً بالضبط - أو في الأغلب - حسب النص ما نظنه في (فابريس) أو في (سانسفرينا) أو في (غراميات المدموازيل ميشانو) (١٧) .

ومارس المروى عليه وظيفة التشخيص في السرد فضلاً عن وظيفة التوسط . ووظيفة التشخيص مهمة في حالة الراوى أو الشخصيات ، برغم أنه من الممكن تقليصها إلى الحد الأدنى حتى في هذا المكان ، ذلك لأن ميسور لن يعرف كيف يدخل في حوار حقيقي مع المروى عليه ، لأنه على مسافة من كل شيء ، ومن نفسه ، ولأن غرابته واتعزله يعتمدان على هذه المسافة ، ومن ثم لا يمكن وصفه بهذا الحوار . ومع ذلك فإن العلاقات التي يؤسسها الراوى - الشخصية مع المروى

الراوى والقراء ، أوبين الكتب والقراء ، فمن اليسير الدفاع عن قيم لا بد من الدفاع عنها ، أو أيضاً الجوانب الغامضة التي تحتاج إلى إيضاح ، بواسطة الإشارات الجانبية الموجهة إلى المروى عليه . ويمكن لنا ، دائماً ، وبواسطة توجيه إشارات إلى المروى عليه ، أن نبرز أهمية سلسلة من الأحداث وإعادة تأكيد أحدها أو تصعيبه أو تبرير أفعال معينة أو التهورن من اعتباريتها . ومثال ذلك ما يحدث في (نوم جونز) حين يشرح الراوى للمروى عليه أن الحصة شيء ضروري للوقاية من الفضيلة ، وهو يساعدنا على أن نجس الحكم على بطله ، الفاضل لكن غير الحصيف :

«الحصافة والاحتباس أمران ضروريان حتى لأفضل الرجال .. لا يكفي أن تكون خطيئتك أو أفعالك جيدة بشكل جوهري ، فعليك الانتباه إلى ضرورة أن تبدو كذلك» .

وبالمثل ، فإننا نعرف أن «ليجراندان» ليس كاذباً ، مع أنه متنفج (Snob) ، عندما يفتح على المتنفجين ، ذلك لأن مارسيل يقول بوضوح شديد للمروى عليه : «وبالفعل فإن ذلك لا يعنى أن ليجراندان لم يكن صادقاً عندما هاجم المتنفجين بعنف» .

حقاً إن التوسط لا يتم دائماً على نحو مباشر ، ومن ثم فإن العلاقات بين الراوى والمروى عليه تتطور ، أحياناً ، في أسلوب ساعحر ولا يستطيع القارئ دائماً تفسير العبارات حرفياً من السابق إلى اللاحق . وتوجد هناك توططات أخرى يمكن إدراكها ، غير الإشارات الجانبية المتجهة إلى المروى عليه مباشرة ، وإمكانات أخرى للتوسط بين المؤلفين والقراء . والحوارات ، والمجازات ، والمواقف الرمزية ، والإحالات إلى نظام فكري بعينه أو إلى عمل فني هي بعض من طرق التلاعب بالقارئ وتوجيه أحكامه ، والسيطرة على ردود أفعاله .

إذا أسهم المروى عليه في جانب الموضوع الخاص بالسرد فإنه دائماً ما يكون جزءاً من الإطار السردى ؛ جانباً من الإطار للملموس الذى يقدو فيه الرواة والمروى عليهم شخصيات (قلب الظلام المزيفون ، الديكاميرون) ، والمقصود هو جعل السرد يبدو أكثر طبيعية . ويلعب المروى عليه ، شأنه فى ذلك شأن الراوى ، دوراً لا سبيل إلى إنكار إمكان تحقيقه فى الواقع . وأحياناً يقدم هذا الإطار النموذجى الذى يتطور بواسطته العمل أو السرد ؛ ففى (الديكاميرون) أو (هيبتياميرون) نتوقع أن كلاً من المروى عليهم سوف ينقلب إلى راو . إن المروى عليه الذى هو أكثر من مجرد علامة على الواقعية ، أو مؤشر على إمكان التحقق بمثل ، فى هذه الأحوال ، عنصرًا لاغنى عنه لتطور السرد .

وأخيراً ، يحدث أن نشعر أحياناً بأن علينا دراسة المروى عليه لنكتشف القوة الدافعة الأساسية للسرد . ففى (السقوط) ، على سبيل المثال ، لا نستطيع - إلا بدراسة ردود أفعال المروى عليه الخاص بـ كلامونس - أن نعرف ما إذا كانت حجاج البطل قوية إلى درجة الإقناع ، أو أنها جذابة ولكن غير مقنعة . يؤكد ذلك أن المروى عليه لا يقول كلمة واحدة خلال الرواية كلها ، ولا نعرف ما إذا كان كلامونس يخاطب نفسه أو شخصاً آخر . ولا نملك سوى أن نفهم ، من تعليقات الراوى ، أن هذا المروى عليه برجوازي مثله ، فى الأربعينيات من عمره ، باريسى ، يألف ذاتي والإنجيل ، محام ، ... ومهما يكن من أمر ، فإن هذا الغموض الذى يؤكد الازدواجية الأساسية لعالم البطل لا يقدم المشكلة إلى القارئ الذى يرغب فى أن يكتشف الطريقة التى يتم بها الحكم على كلامونس فى الرواية ؛ وأياً كانت هوية المروى عليه فإن الشيء المهم هو مدى موافقته على أطروحات البطل ، ويظهر الخطاب الأخير الدليل على المزيد والمزيد من المقاسمة من جانب من يحادثه ، وتصبح نغمة كلامونس أكثر إلحاحاً وجمله

عليه الخاص بهما تكشف عن شخصيته كما يفعل ، إن لم يكن أكثر ، أى عنصر آخر من عناصر السرد . مثال ذلك (الراهبة) حيث تظهر الأخت سوان بوصفها أقل سذاجة وأشد مكرراً أكثر مما تحب أن تظهر بسبب مفهوميها عن المروى عليه وإيمائها إليه . يضاف إلى ذلك العلاقات بين الراوى والمروى عليه فى نص من النصوص يمكن أن تهون من أحدهما وتفسر الآخر أو تضعه فى تعارض مع غيره . وغالباً ما يشير الموضوع على نحو مباشر إلى الموقف السردى ، كما أن السرد يشبه الموضوع من حيث إن هذه العلاقات تكشف عن كليهما . ومثال ذلك (ألف ليلة وليلة) حيث يتأكد موضوع السرد الذى هو الحياة بواسطة اتجاه شهرزاد نحو الملك والعكس صحيح بالمثل ؛ فالبطلنة تقتل إذا قرر المروى عليه أن يتوقف عن الاستماع إليها ، بالقدر الذى تموت به بقية الشخصيات فى السرد بسبب عدم استماعه إليها ؛ وأخيراً فإن آى سرد مستحيل دون مروى عليه . ولكن غالباً ما تكشف الموضوعات التى لا تهتم بالموقف السردى - أو قد تهتم به بطريقة غير مباشرة - عن أوضاع الراوى والمروى عليه فى علاقة كل منها بالآخر ، ففى (الأب جوريو) يحافظ الراوى على علاقات القوة مع المروى عليه ، فمنذ البداية يحاول الراوى أن يستبق اعتراضات المروى عليه ، وأن يهيمن عليه وأن يقتنعه يستخدم الراوى فى ذلك كل الوسائل ، والإغراءات ، والتوسلات ، والتشديدات ، والسخرية . ونشك - فى التحليل النهائى - أنه نال من المروى عليه . ففى الجزء الأخير من الرواية حين سجن فورتين وأخذ الأب جوريو يقترب من الموت سريعاً فإن الراوى نادراً ما يتجه إلى المروى عليه ، ويرجع ذلك إلى أن الراوى قد كسب المعركة ، وأصبح واقعاً من تأثيره ومن هيئته ، ومن أنه لم يعد فى حاجة إلى أن يحكى القصة . هذا النوع من الحرب ، وهذه الرغبة فى القوة يمكن أن نجدهما على مستوى الشخصيات ، كما أن المعركة تلور أيضاً على مستوى الأحداث ومستوى السرد .

بارع ، أو إذا كانت مشكلات التقنية السردية تعنيه أو لا تعنيه ، أو إذا كان السرد يستلزمه أو لا يستلزمه . ويقتدر ماندرس الراوى لتقييم اقتصاد السرد ومقاصده ونجاحه ، فإننا يجب أن نختبر المروى عليه لفهم أكثر ، أو نفهم على نحو مختلف آلياته ودلالاته .

إن المروى عليه واحد من العناصر الأساسية فى كل سرد ، وإن الاختبار العميق لما يقدمه ، ودراسة العمل السردى بوصفه مكوناً من سلسلة من الإشارات التى تخاطبه ، تفضى إلى قراءة أكثر حذقاً وإلى تشخيص أعمق للعمل . ويمكن لهذه الدراسة أن تفضى بالمثل إلى تمييز Typology أكثر تحديداً للنوع السردى وإلى فهم أعظم لتطوره ، كما يمكن أن تزودنا بتقدير أفضل للطريقة التى يودى بها السرد وظائفه وإلى تقدير أكثر انضباطاً لنجاحه من وجهة النظر الفنية . وفى التحليل الأخير ، فإن دراسة المروى عليه لا تقودنا إلى فهم أفضل للنوع السردى فحسب ، بل إلى فهم أفضل لكل أفعال الاتصال .

أكثر إرباكاً فى الوقت الذى يتطور فيه السرد الخاص به ويفر منه المروى عليه الخاص به ، بل إنه فى أوقات عدة من الجزء الأخير من الرواية يظهر مهتراً إلى أبعد حد . وإذا لم يكن كلامونس قد انتهزم فى نهاية (السقوط) فمن المؤكد أنه لم ينتصر ، وإذا لم تكن قيمه ورويته إلى العالم والبشر زائفة تماماً فإنها ليست صادقة صدقاً لا يدحض . ومن المحتمل أن هناك وسائل أخرى لإعلان الإيمان أكثر من الحكم على التوبة . وربما توجد طرق أخرى مقبولة فى الحياة أكثر من طرق كلامونس .

هكذا ، يمكن للمروى عليه أن يودى سلسلة كاملة من الوظائف فى السرد : إنه يؤسس توسعاً ما بين الراوى والقارئ ، ويساعدنا فى إقامة إطار السرد ، ويفيد فى تشخيص الراوى ، ويؤكد موضوعات بعينها ، ويسهم فى تطوير الحبكة ، ويصبح المتحدث باسم الجانب الأخلاقى من العمل . ومن الواضح أن المروى عليه يقدر مهما على نحو أو آخر ، ويلعب عدداً أكبر من الأدوار أو أقل ، ويتم استخدامه بطريقة بارعة أصيلة على نحو أو آخر ، وذلك اعتماداً على ما إذا كان الراوى بارعاً أو غير

الهوامش :

(١) انظر على سبيل المثال : Henry James, *The Art of Fiction and Other Essays*, ed. Morris Roberts (New York: Oxford University Press, 1948); Norman Friedman, "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept," *PMLA* 70 (December 1955): 1160-84 Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1961) Tzvetan Todorov, "Poétique" in Oswald Ducrot et al., *Qu'est-ce que le structuralisme?* (Paris Seuil, 1968), pp. 97-166; and Gérard Genette., *Figures III* (Paris: Seuil, 1972).

(٢) انظر بين آخرين : Walker Gibson, "Authors, Speakers, Readers, and Moe Readers," *College English* 9 (February 1950): 265-69 (chap. 1 in this volume). Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits," *Communications* 8 (1966): 18-19 Tzvetan Todorov, "Les Catégories du récit littéraire," *Communications* 8 (1966): 146-147 Gerald Prince, *Notes Towards a Categorization of Fictional Narratives*, Genré 4 (Marc 1971): 100-105; and Genette, *Figures III*, pp. 265-67.

- (٣) بمعنى ما ، كل راو هو نفسه المرؤى عليه الخاص به . لكن معظم الرواة لهم مرؤى عليهم كذلك .
- (٤) انظر : Tzvetan Todorov. "Les Hommes-récits," Poétique de la prose (Paris : Seuil 1971), pp. 78-91.
- (٥) انظر : Tzvetan Todorov. "Le Récit primitif," in Ibid., 66-77.
- (٦) بقصد للملازمة ، نحن نتحدث (وستحدث غالباً) عن القراء . ومن الواضح أن المرؤى عليه لن يخلط بالمتسمح الحقيقي أو الواقعي أو المثالي .
- (٧) هذا الوصف للقفزات اللغوية الخاص بالمرؤى عليه من درجة الصغر برغم أنها تؤدي إلى مشكلات عدة ، فليس من السهل دائماً أن نحدد المعنى / المعاني (التفسيرات) لكل مصطلح معطى ، ومن الضروري أن نوسع مع الوقت اللغة المعروفة للمرؤى عليه ، وذلك هو الفرض الذى يصعب تحقيقه أحياناً ، عندما نعمل على النص نفسه . يضاف إلى ذلك أن المرؤى يستطيع أن يبالغ اللغة بطريقة شخصية . بالمقارنة بغواص معينة ليس من السهل أن نسمعها فى علاقة بالنص ، هل يمكن القول إن المرؤى عليه يختبرها بوصفها مبالغت ، أو أنقطاع ، أو على العكس ، هل تبدو طبيعية تماماً بالنسبة له ؟ بسبب هذه الصعوبات ، وصعوبات أخرى عدة ، فإن وصف المرؤى عليه ولغته لا يمكن أن يكون دائماً دقيقاً ، وفيه إلى حد كبير قابل لإعادة الإنتاج .
- (٨) نحن نستخدم هذه المصطلحات على نحو ما نستخدم فى المنطق الحديث .
- (٩) انظر بهذا الخصوص : Gerald Prince. A Grammar of Stories An Introduction (The Hague: Mouton, 1973).
- (١٠) هناك وصف أساسى لهذه القواعد متبوع بكل السرديات التى يمكن أن توجد فى هذا العمل .
- (١١) عن محاكاة الواقع انظر الممد للمتر (١١) من Communications (1968)
- (١٢) انظر : Roland Barthes, S/Z (Paris: Seuil, 1970), pp. 27-28.
- (١٣) علينا ، دون شك ، أن نفرق بين المرؤى عليه « الواقعي » والمرؤى عليه « الحقيقي » بطريقة أكثر تعظيماً . ولكن ربما كان هذا التفرق غير مهم .
- (١٤) لاحظ أنه حتى (كنا) واحدة يمكن أن تدل على (أنت) .
- (١٥) انظر بهذا الخصوص : Gérard Genette. "Vraisemblance et motivation," in his Figures II .
- (١٦) نحن نتبع هنا تمثيل منظور بوث ، انظر : Booth, The Rhetoric of Fiction, pp. 155 ff.
- (١٧) انظر بهذا الخصوص كتاب واين بوث ، السابق ذكره .

وضعية السارد فى الرواية المعاصرة *

تيودور أدورنو

تقديم محتوياتها بطريقة توحى بالواقع . هذا المسلك وجد نفسه موضع تساؤل خلال فترة تطور ترجع إلى القرن التاسع عشر ، وهو اليوم يعرف تسارعا بالغا .

تتمثل إعادة النظر هذه ، من وجهة نظر السارد ، فى أن الذاتية لم تعد تقبل التعامل مع مادة لا يمسهما التحرير ، وبذلك قوضت القانون الملحمى للموضوعية . الآن ، إذا أراد كاتب أن يغطس فى عالم الأشياء . كاتب مثل ستيفنر stifter ، وأن يحدث تأثيرا انطلاقا من غنى الأشياء وجمالها البلاستيكي بعد أن تأملها وتقبلها ببساطة ، فإنه سيكون مجبرا على اتخاذ موقف المحاكاة الصناعية والتزيينية . إنه ، باستسلامه لهذا العالم ، يدافع من حب يفترض أنه ملئ بالمعنى ، إنما يجعل نفسه متحملة لوزر الكذب ، وسيتهدى به الأمر إلى الوقوع فى أسلوب « الكيتش » kitsch غير المحتمل والمميز للفن الإقليمى . على أن الصعوبات المتصقة بالشئ ذاته ليست أقل من الصعوبات الأخرى . فالرسم قد حرمه التصوير الفوتوغرافى من مهام كثيرة كانت تناط به

أن نجتمع ، فى بضع دقائق ، بعض الأفكار عن الوضعية الراهنة للرواية باعتبارها شكلا ، ذاك هو ما يضطرنا إلى الاكتفاء باقتطاف لحظة واحدة ، مع تحميل الأشياء أكثر مما نحتمل ، عند الضرورة .

ستكون تلك اللحظة هى وضعية السارد . إنها تتميز اليوم بواسطة مفارقة : فلم يعد ممكنا بعد أن نسرِد فى حين أن شكل الرواية يقتضى السرد . لقد كانت الرواية هى الشكل الأدبى النوعى للعصر البورجوازى . ونجد ، فى بداياتها ، تجربة عالم « دون كيشوت » المعرى المنضم فى الرقى المسحرة ، وعنصره المكون هو دائما التحكم ، بواسطة الفن ، فى الوجود البسيط . وقد انحدرت الواقعية من (دون كيشوت) ، وحتى الروايات التى كانت فانتاستيكية بموضوعها ، كانت تتجه إلى

* ترجمنا هذا النص من الترجمة الفرنسية لكتاب أدورنو بعنوان :

Notes Sur La Littérature, Traduit de L'allemand par Sibylle muller ed. Flammarion, 1984

المترجم : محمد براءة .

إن فلك علم النفس حيث تستطيط تلك التناجات المقام، حتى ولو لم تكن النتيجة موفقة، لا ينجو بدوره من أزمة الموضوعية الأدبية. فالرواية السيكلوجية نفسها ترى بعينها اختفاء أشيائها أمام بصرها؛ فقد لاحظ البعض، بحق، أنه في الوقت الذي كان الصحفيون لا يكفون عن الانتشاء بالفتوحات السيكلوجية التي حققها دوستوفسكي، كان العلم، وخاصة التحليل النفسي، الفرويدى، قد جاوز منذ مدة طويلة «الوجدانات» التي عثر عليها ذلك الروائي. فضلا عن ذلك، فإن هذا الإطار التفخيصى أخطأ فهم دوستوفسكي؛ فإذا كنا نجد عنده قدرا كبيرا من السيكلوجيا فإنها ذات طابع مذكر، إنها سيكلوجيا الجوهر وليست تجريمية، جوهر الناس الذين يمكن أن نلتقى بهم هنا أو هناك. وهذا بالذات هو ما حقق فيه دوستوفسكي تقدما.

ليس فقط لأن المعلومات والعلم قد صادرا كل ما هو إيجابي، قابل للتقاط مثل فعلية دخيلة النفس، فإن على الرواية أن تقطع مع كل ذلك، وأن تركز نفسها لتشخيص الجوهرى أو ما ليس جوهريا، بل أيضا لأنه بقدر ما يزداد سطح السيرة الجيوية للمجتمع كثافة وتوصلا منتظما، بقدر ما يلف المجتمع الكائن داخل حجاب كثيف.

إذا أرادت الرواية أن تظل وفية لميراثها الواقعى، وأن تقول ما يوجد حقيقة، فإن عليها أن تغلق عن واقعية لافعل، فإعادة إنتاج الوجهة، ليس سوى أن تغلو متواطئة مع نشاطها الكاذب.

يجب أن نسمى باسمه ذلك التشبؤ فى جميع العلائق بين الأفراد الذى يجعل من خصائصهم البشرية مزلزلة يسمح للألة أن تدور دون اصطدامات، وأقصد الاستلاب والاستلاب الذاتى الكونيين. والرواية مهية، أكثر من معظم أشكال الفن الأخرى، لإنجاز ذلك.

تقليديا. وكذلك الشأن بالنسبة للرواية نتيجة لظهور الاستطلاع المصور، ووسائل الصناعة الثقافية وخاصة السينما. إنه يتحتم على الرواية أن تركز جهودها حول ما لا يستطيع العرض المختصر نقله. وعلى عكس الرسم، فإن الانتماء من الشيء هو، فى الرواية، محدد باللغة التي تلزمها إلى حد كبير، بإضفاء طابع التخيل على العرض المختصر؛ هكذا نجد أن جويس قد ربط، متحملا كل العواقب، تمرد الرواية على الواقعية، بتمرده على اللغة الاستدلالية.

سيكون من السخري أن نرفض محاولة جويس باعتبارها نزوة فردية ومعزولة؛ ذلك أن هوية التجربة قد تكسرت وكذلك صورة الحياة المتواصلة والمتفصلة التي كانت وحدها تبيح وضعية السارد السابقة. يكفى للتدليل على ذلك، أن نستحضر أنه من المستحيل على من شارك فى الحرب أن يحكيها مثلما كان من الممكن قديما أن نحكى مغامراتنا. وهذا ما يوضح بحق، كون المحكى يصطدم بنفاد صبر المرسل إليه وبارتياه عندما يقدم نفسه وكأن السارد متحكم فى مثل تلك التجربة.

لقد غدت فكرة الاختلاء لـ «قراءة كتاب جيد» فكرة عتيقة. وهذا لا يرجع إلى تشتت ذهن القراء وحسب، بل أيضا إلى طبيعة ما هو مرسل، وإلى شكله. أن نحكى شيئا، معنا أن نتوفر على شيء «خاص» نقوله، وهذا بالضبط هو ما أصبح منتفيا داخل العالم المسور، ومع التسميط، والتكرار الأبدى. قبل كل إيلاخ محتوى إيديولوجى، هناك الإيديولوجيا متمثلة فى ادعاء السارد القدرة على رؤية مجرى العالم وكأنه أساسا سيرة لاكتساب خصائص الفردية، والظن بأن الفرد بانفعالاته ومشاعره لا يزال قادرا على أن يرتفع إلى مستوى تحديد مصيره، وبأن حياته الداخلية لا يزال لها سلطة ما؛ فالأدب البيوجرافى والبيوجغرافى الموزع على نطاق واسع، هو نتاج لتحلل الشكل الروائى وتفسيحه.

إذا اكتفيننا تدقيقاً بالواقعية من الخارج المستندة إلى « كان ذلك هكذا» فإن كل كلمة، عندئذ، تصبح مجرد « كما لو أن»، ومن ثم يصبح التناقض بين مقتضى الواقعية ومقتضى القول بأن الأمر لم يكن على ذلك النحو، أكبر من ذي قبل. وبالضبط، فإن هذا المقتضى الخائض هو ما يطرحه الكاتب دون أن يخطئه: إن عليه أن يدلل بأنه يعرف بدقة ما جرى. إن دقة بروسست المتناهية المفرطة إلى حد أن تصبح خيالية، وتقنيته الجزئية التي تزول، من خلالها، وحدة الجسم الحي إلى التشظى إلى ذرات، ليست سوى مجهود للوعي الإستطقي من أجل تقديم هذا الدليل دون انتهاك الحدود التي يفرضها الشكل. إنه ما كان يستطيع أن يقرر تقديم عرض مختصر عن الواقعي وكان ذلك قد وجد حقيقة. لأجل ذلك يبدأ عمله الدلالي بذكرى طفل يداعبه النوم، ومجموع صفحات الكتاب الأول (من «بحا عن الزمن الضائع») ما هي سوى استعراض للصعوبات التي يعاني منها طفل صغير يريد النوم، عندما لا تكون أمه قد منحه قبلة المساء.

إن السارد يقيم، بطريقة ما، فضاء داخلياً بجنبه الدخول إلى العالم الغريب عنه من خلال خطوة عائرة تنكشف عبر النبرة المغلوطة التي يلجأ إليها من يتظاهر بأن ذلك العالم مألوف لديه. ودون شعور فإن العالم يكون ممتصاً في ذلك الفضاء الداخلي - هذه التقنية أطلق عليها اسم الحوار الداخلي (مونولوج) - وأقل حدث خارجي يظهر كما قلنا عن لحظة نومنا في الصفحة الأولى: مثل قطعة من داخل النفس، لحظة مد الوعي وهو في مأمن من خطر أن ينبلذ النظام الفضا - زماني الموضوعي، الذي تحاول رواية بروسست تعليقه. إن الرواية التعبيرية الألمانية، مثل رواية (الطالب الجوال) لجوستاف ساك، تنزع إلى غلطات ماثلة انطلاقاً من مسلمات وفكر مغايرين تماماً. فالحرص الملحمي على عدم تقديم أي شيء موضوعي لا يمكن استثماره

منذ القديم، منذ القرن الثامن عشر على كل حال، ومنذ رواية (توم جونز) لفيلدنج، كان موضوع الرواية الحقيقي هو الصراع بين الناس الأحياء والشروط المتحجرة لحياتهم. وبذلك أصبح الاستلاب نفسه وسيلة إستطقية للرواية. ذلك أنه كلما أصبح الناس، سواء كانوا أفراداً أو جماعات، غرباء بعضهم عن بعض، كلما غدوا أيضاً شيئاً غامضاً مستمعياً على فهمهم، ومن ثم فإن محاولة فك لغز الحياة الخارجية الذي هو المحرك الحقيقي للرواية، تصبح عندئذ هي البحث عن الجوهر الذي يبدو، وسط الغرابة المألوفة المطروحة من طرف المواضعات، مقلقا وغريباً مرتين. إن اللحظة المضادة للواقعية في الرواية الحديثة، وبعبارة الميثافيزيقي، هما نفسها ناتجتان عن موضوعها الملموس أي عن مجتمع حيث الناس منزوعون بعضهم عن بعض ومتزعجون من أنفسهم، وما ينعكس في التماثل الإستطقي هو فسولة العالم.

إنه لا مكان لكل ذلك في التفكير الواعي للروائي، وهذا ما يعطينا الحق في افتراض أنه عندما يتسرب ذلك إلى وعيه، مثلما نجد في روايات هيرمان بروش المثقلة بالنوايا، فإن ذلك لا يعطى تأثيراً جيداً على مستوى الشكل. بالعكس، فإن التعديلات التاريخية للشكل يتم إنجازها على يد الكتاب ذوى الحساسية المزاجية، مما يجعل بالإمكان الحكم على جودتها حسب كونها تشتغل تقريباً وكأنها أدوات لقياس ما يستلزمونه وما يرفضونه. ما من أحد ذهب أبعد من مارسيل بروسست في هذه الحساسية ضد شكل العرض المختصر. فرواياته تقع ضمن تقليد الرواية الواقعية والسيكولوجية عند مرحلة تخلطها داخل الذاتية القصوى. وهو تقليد يمر دون أن يكون له أي استمرار تاريخي مع الكاتب الفرنسي، عبر إبداعات شكلية مثل (Niels Lyhne) لجاكينسون، أو (Malte Laurids Brigge) لريلك.

كاملا، انتهى إلى إلغاء المقولة الملحمية الأساسية المتعلقة بالموضوعة .

إن الرواية التقليدية التي تجسد فكرتها بكيفية أكثر أصالة ربما ، عند فلوير ، يمكن مقارنتها بالخشبة الإيطالية في المسرح البورجوازي . فهذه التقنية كانت تقنية إيهام . السارد يرفع ستارة : وعلى القارئ أن يسهم في إتمام الفعل كما لو أنه كان حاضرا حضورا فيزيقيا . وتتأكد ذاتية السارد من خلال قدرته على خلق ذلك الإيهام . وعند فلوير تتمثل تلك القدرة في صفاء اللغة التي ، بواسطة إضفاء الطابع الروحي عليها ، ينتزعها في الآن نفسه من المجال التجريبي الذي تنلر نفسها له . والتفكير شيء محرم : إنه يصبح خطيئة أساسية ترتكب ضد صفاء الشيء . واليوم ، عبر الطابع الإيهامي للشيء المشخص ، يفقد ذلك المحرم نفسه قوته .

كثيرا ما لوحظ في الرواية الحديثة ، ليس فقط عند بروس ، بل أيضا عند أندريه جيد في (مزيغو النقود) وفي الأعمال الأخيرة لتوماس مان ، وفي (الرجل عديم المزايا) لميزيل ، لوحظ أن التفكير يبرز عبر الحماية الخالصة للشكل . لكن هذا التفكير لم يعد له شيء مشترك مع تفكير فلوير . فعند هذا الأخير كان التفكير أخلاقيا : أي اتخاذ موقف مع أو ضد شخوص الرواية . أما التفكير الجديد فهو اتخاذ موقف ضد كذب التشخيص ، أي في الواقع ضد السارد نفسه الذي يحاول تصليح تدخله الحتمي عن طريق تحويله إلى معلق ذي وعي مفرط بالأحداث . إن هذا التفكير يدخل في حسبانته الخاص ، المس بالشكل . واليوم فقط نستطيع أن نفهم تماما وسيط توماس مان وسخريته المفضرة غير القابلة لأن تختزل إلى تهكم مرتبط بالمضمون ، وذلك انطلاقا من وظيفته في الإبداع الشكلي : ففي الموقف السخري يعود الكاتب إلى تناول ما عرضه ويتخلص بذلك من زعمه خلق الواقع ، ذلك الزعم الذي لا يمكن لأى كلام ،

حتى كلامه هو ، أن يفلت منه . وهذا ما يأخذ كل دلالة ربما في المرحلة الأخيرة من إنتاج توماس مان ، أي في رواية (المصطفى) أوفى (المرأة المخدوعة) ، حيث يفصح الكاتب ، وهو يلاعب موضوعة رومانسية ، ومن خلال موقفه من اللغة ، عن الطابع المشكالي للمحكى ، وعن لا واقعية الإيهام ، ومن ثم أيضا ، وحسب تعبيره ، فيأنه يعيد للعمل الفني تكوين ذلك الطابع الفكاهي الممتاز الذي كان يكتسبه قبل أن يقدم المظهر بكيفية أحادية مسرفة ، وكأنه حقيقى وذلك بسذاجة تشبه السذاجة المغلوطة .

عند بروس ، حينما يتمكن التعليق من أن يندمج بكيفية جيدة مع الفعل بحيث لا نستطيع التمييز بينهما ، فإن السارد يحرص على شيء جوهري في علاقته بالقارئ : وهو المسافة الإستيقية . وفي الرواية التقليدية كانت تلك المسافة ثابتة : ولأن تحرك وتباين مثل أوضاع الكاميرا في السينما : تارة يبقى القارئ في الخارج ، وتارة ينقله التعليق إلى المشهد ، أو إلى ما وراء الكواليس ، أو إلى قاعة الآلات .

ومن بين الحالات القصوى التي نلفتنا عن الرواية المعاصرة أكثر من أى ظاهرة متوسطة معتبرة بمثابة ظاهرة «نموجية» ، يمكن أن نذكر الطريقة التي يقسم بها كافكا تلك المسافة . إنه يصدم القارئ ليهدم البذخ التأملى الذي يعتبر نفسه محميا من كل ما يقرأ . ومن ثم فإن رواياته ، بالقدر الذي نستطيع بعد ترتيبها ضمن هذه المقولة المفهومية ، هي جواب مستبق على تكوين للعالم أصبح فيه الموقف التأملى سخرية مدمية لأن تهديد الكارثة الدائم لم يعد يسمح لأحد بأن يكون متفرجا محايدا ، ولا حتى أن يقترح محاكاة إستيقية لتلك الكارثة . والروائيون الصغار أنفسهم الذين لم يعد بإمكانهم كتابة كلمة لا تتحول إلى عرض مختصر

موضوعي ، هم بدورهم يدخلون المسافة الإستيطيقية على أعمالهم ليخبر لهم الناس وجودهم. وإذا كنا نشاهد عندهم ظهور ضعف في مستوى الوعي الذي لا يتوفر على النفس الكافي لتحمل أعباء التشخيص الإستيطيقي ، والذي لم يعد ينتج كائنات بشرية قادرة على الاضطلاع بمثل هذا التشخيص ، فإننا نلاحظ في الإنتاج الأكثر تقدما والواعي بذلك الضعف ، أن إدخال المسافة هو قانون للشكل ذاته ، وإحدى الوسائل الأكثر فعالية لتكسير التلاحم المصطنع ، والتعبير عما هو تحت ، أي الطابع السلبي لما هو موجب . ولا يعنى ذلك أن وصف المتخيل يأخذ بالضرورة موضع وصف الملموس كما هو الشأن عند كافكا. فهذا الأخير لا يصلح أن يكون نموذجا جيدا في هذه المسألة. ولكن يتعلق الأمر بكون الاختلاف بين الملموس والمتخيل قد انتفى في مبداءه. والقاسم المشترك بين الروائيين الكبار لهذه الفترة ، هو أن مقتضى القديم للرواية (مقتضى: «هكذا كان») إذا ما وقع التفكير فيه حتى النهاية ، فإنه يحرر دفقا من الصور البدائية التاريخية المنحسبة التي تعرف طريقها إلينا من خلال الذكريات اللاإرادية عند بروس ، ومن خلال حكم كافكا والكتابة للفرقة للمحمية لجويس . إن الذات الشعرية ، بتحررها من مواضع تشخيص الموضوع ، تفصح ، في الآن نفسه ، عن عجزها الخاص ، وعن القوة المطلقة لعالم الأشياء التي تمود في منتصف المونولوج. وبذلك تتكون لغة ثانية انطلاقا ، غالبا ، من جوهر اللغة الأولى ، هي لغة الأشياء ، لغة متهاوية مصنوعة من التدايعات ، تخترق ليس فقط مونولوج الروائي ، بل أيضا مونولوجات الشخصوس العديدة التي أبعدت من اللغة الأولى والتي تشكل الحشد الغالب في شخص الرواية .

موضوعي ، هم بدورهم يدخلون المسافة الإستيطيقية على أعمالهم ليخبر لهم الناس وجودهم. وإذا كنا نشاهد عندهم ظهور ضعف في مستوى الوعي الذي لا يتوفر على النفس الكافي لتحمل أعباء التشخيص الإستيطيقي ، والذي لم يعد ينتج كائنات بشرية قادرة على الاضطلاع بمثل هذا التشخيص ، فإننا نلاحظ في الإنتاج الأكثر تقدما والواعي بذلك الضعف ، أن إدخال المسافة هو قانون للشكل ذاته ، وإحدى الوسائل الأكثر فعالية لتكسير التلاحم المصطنع ، والتعبير عما هو تحت ، أي الطابع السلبي لما هو موجب . ولا يعنى ذلك أن وصف المتخيل يأخذ بالضرورة موضع وصف الملموس كما هو الشأن عند كافكا. فهذا الأخير لا يصلح أن يكون نموذجا جيدا في هذه المسألة. ولكن يتعلق الأمر بكون الاختلاف بين الملموس والمتخيل قد انتفى في مبداءه. والقاسم المشترك بين الروائيين الكبار لهذه الفترة ، هو أن مقتضى القديم للرواية (مقتضى: «هكذا كان») إذا ما وقع التفكير فيه حتى النهاية ، فإنه يحرر دفقا من الصور البدائية التاريخية المنحسبة التي تعرف طريقها إلينا من خلال الذكريات اللاإرادية عند بروس ، ومن خلال حكم كافكا والكتابة للفرقة للمحمية لجويس . إن الذات الشعرية ، بتحررها من مواضع تشخيص الموضوع ، تفصح ، في الآن نفسه ، عن عجزها الخاص ، وعن القوة المطلقة لعالم الأشياء التي تمود في منتصف المونولوج. وبذلك تتكون لغة ثانية انطلاقا ، غالبا ، من جوهر اللغة الأولى ، هي لغة الأشياء ، لغة متهاوية مصنوعة من التدايعات ، تخترق ليس فقط مونولوج الروائي ، بل أيضا مونولوجات الشخصوس العديدة التي أبعدت من اللغة الأولى والتي تشكل الحشد الغالب في شخص الرواية .

وإذا كان لو كاش ، في نظريته عن الرواية ، منذ أربعين سنة ، قد طرح سؤالا حول ما إذا كانت روايات دروستوفسكي ستكون هي البنات الأولى التي ستشيد فوقها ملاحم المستقبل ، إن لم تكن تلك الروايات هي

إن التناجات القيمة تتموضع فوق الخصومة الجدالية بين الفن المنتزم والفن للفن ، وفوق الاختيار بين تلك الترهات : الفن - الاجتهاد ، والفن - المتعة . لقد قال كارل كروس يوما بأن كل ما يمكن أن تعبر عنه أعماله في مجال الأخلاق ، واقعا ملموسا ، غير إستيطيقي ، قد وصله فقط بواسطة قانون اللغة ، أي باسم الفن للفن .

إن إدخال المسافة الإستيطيقية إلى الرواية الحديثة ، وفي الوقت نفسه استسلامها أمام الواقع البالغ القوة الذي لا يمكن بعد تغييره إلا بطريقة ملموسة وليس عن طريق نقله إلى الصورة ، هو مقتضى يفرضه الاجتهاد الخاص بالشكل ذاته .

رواية الرواية التاريخية*

تسليية الماضي

ليندا هتشيون

«على أصحاب النظريات منا أن يكونوا على علم
بقوانين الهامشي في الفن. وإلخ أن الهامشي
وضع غير جمالي مرتبط بالفن ارتباطاً غير سبي،
غير أن الفن لن يعيش دون مادة غام تآبه من
ذلك الهامشي».

فيكتور شكولوفسكي

Viktor Shklovsky

اليوم، ولو أن الرواية الواقعية وتاريخية رانك تشتركان في
الاعتقاد بإمكانية الكتابة الحقيقية عن الواقع الملموس.
ويواجه حالياً هذا الفصل بين ما هو تاريخي وما هو أدبي
تحدياً كبيراً من قبل فن ونظرية ما بعد الحداثة، وتتجه
القراءات النقدية الحديثة للتاريخ والرواية إلى التركيز على
أوجه التشابه لا الاختلاف بين هذين الشكلين من
الكتابة. فقد لوحظ أن كليهما يعتمد قوته من التشابه
مع الواقع وليس من أي حقيقة موضوعية. وكذلك،
فإنهما يعدان بناءين لغويين استقرت لهما أشكالهما
السردية، ولا يمتلك أيهما اليقين الكامل من ناحية اللغة
أو البناء، كما أنهما يدوران متساويين في مسألة التناص؛

في القرن التاسع عشر، أو على الأقل قبل ظهور
كتاب رانك (التاريخ العلمي)، كان الأدب والتاريخ
يعدان فرعي شجرة معرفة واحدة تسعى لتفسير تجارب
الحياة بفرض إرشاد الإنسان والسمو به، ثم تلى ذلك
فصل بينهما أدى إلى ظهور مجالي الدراسات التاريخية
والدراسات الأدبية، مجالين منفصلين، كما نعرفهما

* Historiographic Metafiction: The Pastime of Past Time
هو الفصل السابع من كتاب: A poetics of postmodernism
من تأليف: Linda Hutcheon Routledge, London, 1988.
قام بالترجمة شكرى مجاهد.

بين تمثيلها الذاتي الشكلي وسياقتها التاريخي، وبهذا تثار إشكالية حول إمكانية المعرفة التاريخية نفسها؛ إذ لا توجد فرصة توافق، أو جدلية، بينهما بل تناقض غير محسوم. إن تاريخ مناقشة العلاقة بين الفن والتاريخ مرتبط بكل شعورية ما بعد الحداثة؛ فالفصل بينهما تقليدي. يقول أرسطو إن المؤرخ لا يستطيع أن يخرج عن رواية الأحداث الفعلية من تفاصيل الماضي، أما الأدب فله أن يروي كل ما يمكن أو يحتمل أن يحدث، وبذلك فمجاله أرحب في التعامل مع العموميات. ولأن الأديب غير مقيد بالتتابع الخطي للكتابة التاريخية، فإن حيكته قد تتبع وحدات مختلفة. وليس معنى ذلك أن الأحداث والشخصيات التاريخية لا يمكن أن تظهر في التراجميات «فلا مانع من تصنيف بعض الأحداث التي وقعت فعلاً ضمن الأحداث محتملة أو ممكنة الحدوث». وبرغم إن شروط الاحتمال والإمكان لا تقيد الكتابة التاريخية، فقد لوحظ أن مؤرخين كثيرين لجأوا إلى أساليب التمثيل القصصي كي يخلقوا صوراً مثيرة للخيال من العوالم الحقيقية التي يكتبون عن تاريخها. وقد فعلت رواية ما بعد الحداثة الشيء نفسه وعكسه؛ إذ إن إحدى مهام كاتب ما بعد الحداثة تتمثل في مواجهته تناقضات التمثيل التاريخي/القصصي، والخاص/العام، والماضي/الحاضر. وهذه المواجهة نفسها تتطلب على تناقض، لأنها ترفض أن تبني أو تستبعد أيًا من طرفي هذه الثنائية، برغم أنها على أتم استعداد للإفادة منها.

كان التاريخ والقص دائماً نوعين مفتحين، ففي مراحل كثيرة ضم كل منهما داخل حدوده المرنة أشكالاً أخرى من الكتابة مثل قصص الرحلات، وصوراً كثيرة مما نسميه الآن «سوسيلوجيا» أي علم الاجتماع. وليس غريباً أن تدخلت بعض اهتمامات النوعين وتأثر كل بالآخر. ففي القرن الثامن عشر تركزت بؤرة التداخل بين هذين النوعين في علاقة الأخلاق (لا الحقائق)، بالحقيقة في السرد «ولم تدخل فكرة «الحقيقة» التاريخية دائرة الجدل إلا مع صدور

أي استخدام نصوص سابقة في النسيج النصي المعقد لكل منهما. ويلاحظ أن هذه النقاط هي التعاليم الضمنية لرواية الرواية التاريخية. ويدعونا هذا النوع من الرواية، كما تدعونا نظريات التاريخ والقص الحديثة، إلى الانتباه إلى أن التاريخ والرواية نفسيهما مصطلحان تاريخيان، وأن تعريفاتهما وعلاقة كل منهما بالآخر مرهونة ببعد تاريخي متغير، إذ تختلف باختلاف الفترات الزمنية.

أوضحت «باربرا فولى Barbara Foley» أن الكتابة التاريخية وكتابة الرواية التاريخية قد تأثرت كل منهما بالأخرى في القرن الماضي. ففضل سكوت Scott على ماكولي Macaulay واضح، وكذلك فضل كارلايل Caryle على ديكنز Dickens في رواية (قصة مسدينين A Tale of Two Cities). إن التشكيك أو الارتباك في كتابة التاريخ التي تجدها اليوم في أعمال هايدن وايت، ودومنيك لاكابرا نراها في التحدي المتأصل للتاريخ في روايات مثل (العار Shame)، و(الحرق العام The Public Burning)، و(البقرة A Maggot)؛ فهذه الكتابات التاريخية تشترك مع الروايات المذكورة في موقف جديد يتسم بإعادة النظر في الاستخدام المشترك لتقاليد السرد والإشارية ومدى تدخل الذاتية فيها، وهويتهما من حيث هي نصوص، بل ما تتضمنه من إيديولوجيا. لقد اهتزت ثقتنا، في الوقت الحاضر، في نظرية المعرفة الوضعية والتجريبية في مجال الرواية والكتابة التاريخية، وإن لم يصل هذا الاهتزاز إلى حد الانهيار الكامل. وربما يفسر ذلك مسألة الارتباك التي أشرنا إليها، إذ لم تصل إلى رفض قاطع، وربما كان هذا يفسر التناقضات المميزة لخطاب ما بعد الحداثة.

إن ما بعد الحداثة عملية ثقافية متناقضة، إذ إنها غارقة إلى الأذنين فيما تسمى إلى تفنيده؛ فهي تستخدم الأبنية والقيم التي تهاجمها وتعمل على دحضها. وعلى سبيل المثال، فإن رواية الرواية التاريخية تبقى على الفصل

نبذت الفكرة في البداية لأنها أرادت أن يعرف الناس «الحقيقة»، وأقر لها كروسو بأن «مهنة الأديب هي الكتب لا الحقيقة». ثم قالت في نفسها :

«إن لم أستطع أن أكون أديبة تقسم على صدق حكايتها، فما قيمة هذه الحكاية؟ وما سيميزها عن حلم أثنائي في فراش دافئ وثير في شيشتره (ص ٤٠) .

وتقص سوزان على فو حكايتها (وقد أضاف فو «دى» إلى اسمه بعد ذلك ليكون ديفو وهكذا تضع سخرية كوتزه)، «نلاحظ أن كلمة فو وحدها معناها «عدوه»، فلا تجد منه إلا استجابة القصص، مما أثار غضبها:

«تقول إنه كان أفضل لكروسو أن يستنقذ أدوات تجارة إلى جانب البندقية والبارود والرصاص حتى يصنع لنفسه قارباً. ورغم أني لا أسعى لتصيّد الأخطاء، أحب أن تعرف أننا عشنا على جزيرة تعصف بها الرياح فلم تكن عليها شجرة إلا وقد انثنت وانحنت» (ص ٥٥) .

ويدفعها الإحباط إلى كتابة حكايتها بنفسها بعنوان (النابية من الفرق : تسجيل حقيقي لما وقع في عام كامل قضته على جزيرة نائية، وسط أحوال غريبة كثيرة لم تر من قبل) (ص ٦٧)، ولكنها تكتشف أن مشكلات كتابة التاريخ لا تختلف عن مشكلات كتابة القصص، فتسأل نفسها:

هل ما لدى من أحداث غريبة يكفي لكتابة قصة؟ متى سأضطر إلى اختلاق أحداث جديدة أكثر غرابة : مثل استنقاذ الأدوات والبنادق من سفينة كروسو، أو صنع القارب، أو قديم آكلي لحوم البشر...؟ (ص ٦٧)، وكان قرارها الأخير: إننا نقبل من الحياة ما لا نقبله من التاريخ؟ أى الكتب والتلفيق.

القوانين البرلمانية التي تحدد تعريف القذف». وليس من قبيل الصدفة أن أصر كتاب الرواية في بدايات نشأتها على ادعاء أن قصصهم ليست مؤلفة بل حقيقية. ولقد كان ذلك أمناً من التاحيتين القانونية والأخلاقية. فقد ادعت أعمال دانيال ديفو عند ظهورها أنها قامت على وقائع حقيقية، ولقد صدّق بعض القراء ذلك، ولكن معظم قراء اليوم (وكثيرين من الماضي) لديهم وعي بجانب الابتداع وبالأساس الواقعي لهذه الأعمال، ويتمتع قراء رواية الرواية التاريخية المعاصرة بهذا الوعي المزدوج.

وتتناول رواية مايكل كوتزه (فو Foe) مسألة العلاقة بين كتابة «القصة» و «التاريخ» من جانب، و«الحقيقة» وما كان يقوم به ديفو من استبعاد (لبعض الأحداث أو الشخصيات) من جانب آخر. وثمة رابطة هنا ببعض فروض التاريخ المعروفة:

«كل تاريخ يدور حول كينونة عاشت لفترة زمنية معقولة . ويسمى المؤرخ إلى تدوين ما حدث منها تدويناً يميزه عن مؤلف القصص المختلفة أو الروائية» .

تشير رواية (فو Foe) إلى أن القصصيين يمتلكون القدرة على أن يسكتوا ويستثنوا ويستبعدوا ما يشاؤون من أحداث وشخصيات الماضي، وكذلك تلمح هذه الرواية إلى أن المؤرخين يفعلون ذلك، إذ أين النساء في كتب تاريخ القرن الثامن عشر؟ وكما رأينا ينفي كوتزه جديلاً أن مصدر ديفو في تأليف (روينسون كروسو) كان رجلاً حقيقياً ألقاه البحر على الجزيرة وهو المعروف بـ«ألبيجاندرو سيلكر» أو كان هذا المصدر من أى تاريخ رحلات أخرى، بل إنه أخذ أصل حكايته عن امرأة، أخفى عن الناس خبرها، واسمها «سوزان بارنز»، وكان البحر قد ألقى بها على جزيرة كروسو (مكتوبة هكذا Cruso وليس Grusoe) ونصحها كروسو أن تحكي قصتها لأديب يكتبها ويضيف لها لمحة من فنه. ولقد

وكما رأينا، هناك تقليد قديم يرجع إلى أن أرسطو يفصل بين القصة والتاريخ، يضع القصة في المنزل الأعلى، ويصف كتابة التاريخ بأنها محدودة بالوقت والخاص. إن المقولات الرومانسية والحداثية عن استقلالية وترفع الفن على الواقع قد أدت إلى تهميش الأدب على حد قول جين تومبكينز Jean Tompkins. وتدفع النماذج المغالية من رواية الرواية التاريخية بالأدب إلى المزيد من هذا التهميش (منها الرواية الفرنسية الجديدة - الجديدة New New Novel، والرواية الفوقية الأمريكية - Surfiction). ويحاول الإنتاج الروائي لرواية الرواية التاريخية أن يخلص الأدب من هذا التهميش، في معارضة واضحة لما أسميه «أعمال المرحلة الأخيرة من رواية الرواية الحداثية المغالية»، وذلك بمواجهة التاريخ، وتشمل المواجهة الشكل والموضوعات.

على سبيل المثال، فإن رواية كريستا وولف Christa Wolf (لا مكان على الأرض No place on Earth) تدور حول لقاء خيالي بين الكاتب المسرحي هينريتش فون كلايست Heinrich Von Kleist والشاعرة كارولين فون جوندريد Karoline Von Günderrode:

«إن ادعاء أنهما تقابلا: أسطورة تناسبنا. أما مدينة «وينكل»، على نهر الراين، فلقد رأيناها بأعيننا».

والضمير (نا) الذي يستخدمه الصوت الراوي، في الحاضر، يشير إلى البناء التاريخي الجديد الذي تقدمه رواية الرواية على مستوى الشكل. ويتقابل الفن مع الحياة على مستوى الموضوع كذلك، لأن هذه «ثيمة» أو موضوع الرواية؛ إذ يحاول كلايست في الرواية أن يزيل الحواجز بين الخيالات الأدبية ووقائع الحياة (ص ١٢، ١٩٨٢)، متحدثاً فصل زملائه من الشعراء عن الواقع العملي:

«ربما ليس بين الحاضرين هنا من هو أكثر منى ارتباطاً بالعالم الخارجي» (ص ٨٢).

إن هذا الربط بين القصص المؤلفة والكاذبة (بما في ذلك التاريخ) قد استحوذ على اهتمام أعمال أخرى من روايات الرواية التاريخية، منها: «الكلمات الأخيرة الشهيرة Famous Last Words»، و «السيقان Legs»، و «ووتر لاند Water Land»، و «العار Shame». ففي رواية «العار»، يتناول راوي سلمان رشدي - تناولاً مفتوحاً - الاعتراضات الممكنة على موقفه الذي يقع بين المنتمى والغريب، وذلك عندما يكتب عن أحداث باكستان وهو في إنجلترا وباللغة الإنجليزية:

«لها الغريب العابر، ليس من حقل الخوض في هذا الموضوع ... أعرف أنه لم يعتقلني أحد أبداً (كما فعلوا بالصديق الذي كتب عنه مؤخراً) ولا يحتمل أن يفعلوا ذلك. أيها المتعدي، القرصان، نرفض حججك. فحن نعرفك بلغتك الأجنبية التي تلقها حولك كالعلم. تتحدث عنا بلسان كلسان الأفقي، ما عندك لتقول غير الكذب! وما ردى سوى المزيد من الأسئلة: هل يعد التاريخ ملكاً لصانعه دون غيره؟ وفي أي محكمة تحسم ادعاءات هذه الملكية؟ ومن هم المفضون برسم خطوط حدودها؟» (ص ٢٨، ١٩٨٢).

ويتحول اهتمام القرن الثامن عشر بمسألة الكذب والزيف إلى اهتمام ما بعد الحداثة بتعدد ونشر الحقيقة أو الحقائق؛ فهي نسبة ترتبط بخصوصية المكان والثقافة. مع ذلك، فالمعضلة لا تزال قائمة. ففي «العار» نعرف أن قيام دولة باكستان أوجب إعادة كتابة تاريخ الهند بعد استبعاد ما يخص باكستان، ولكن من تولى ذلك؟ لقد تولى ذلك المهاجرون فأعادوا كتابة التاريخ باللغتين الأردية والإنجليزية، أي اللغات المستوردة. يقول الراوي إنه مضطر - بحكم التاريخ - إلى أن يكتب بالإنجليزية «وهو بذلك مضطر إلى تعديل المكتوب دائماً» (ص ٢٨).

الأدبي الشكلي؛ إذ يقول «ريتشاردز» إن الأدب يتكون من «جمل ملفقة» (١٩٢٤). ويرى نورثروب فرأي Northrop Frye أن الفن افتراضي وليس حقيقياً (١٩٥٧)، أى أنه تكوينات لغوية تحاكي قضايا الواقع، ولا يختلف البيويون عن سير «فيليب سيدنى» Sir Phil- ip Sydney (١٥٨٦ - ١٥٥٤) في قولهم إن :

«الأدب ليس خطاباً زائفاً، سواء كان ذلك محتملاً أو مؤكداً، بل هو على وجه الدقة خطاب لا يمكن أن يخضع لاختبار الصدق؛ فليس هو بصادق أو زائف. وإن من العبث طرح هذا الأمر، فاسمه يدل على مكانه فهو: ابن الخيال».

وتشير رواية الرواية التاريخية إلى أن «الصدق»، و«الزيف» لا يصلحان مصطلحين لمناقشة الرواية لأسباب غير المذكورة سابقاً. فروايات ما بعد الحداثة مثل: (بنفاء) فلوير (Flaubert's Parrot) و(الكلمات الأخيرة الشهيرة) و(البقرة) تؤكد صراحة أن الحقيقة ليست واحدة، ولا يصح الاقتصار على صيغة المفرد منها، فهناك حقائق كثيرة. وكذلك، لا يكاد يوجد زيف مطلق، إذ كل زيف هو حقائق أناس آخرين؛ فالرواية والتاريخ نوعان من القص لكل منهما إطار يميزه، وهى أطر تخلقها رواية الرواية التاريخية ثم تختطأها لتقف على نقاط تماس الحدود بين القصص والتاريخ. ومعضلات ما بعد الحداثة هنا معقدة؛ فالتفاعل بين عناصر التاريخ ورواية الرواية يبرز رفض ادعاءات التمثيل «الصادق» والنسخة المقلدة سواء بسواء. كما سيحوم الشك حول معنى الأصالة الفنية ذاته، وحول اليقين المفترض في المرجعية التاريخية.

وترى رواية ما بعد الحداثة أن الإقدام على إعادة كتابة أو إعادة تقديم الماضى فى شكل رواية، أو تاريخ، معناه أننا نفسح الطريق للحاضر ليدخل فى الماضى، وليمنحه من أن يبدو نهائياً مطلق الصدق، أو مقدراً لغرض معين. ونجد ذلك فى روايات مثل رواية

ومع ذلك، فإنه يسعى لكتابة عمل تاريخي رومانسي عن روبرت چيسكارد دوق نورماندى. وتتقابل عناصر رواية الرواية مع العناصر التاريخية فى النصوص المدمجة فى نص الرواية، إذ تستخدمها وولف لتخلق السياق التاريخي والثقافي لهذا اللقاء القصصى. وهذه النصوص مأخوذة من خطابات جوندبرود الشخصية، وكذلك من أعمال رومانسية كلاسيكية مثل (هايرون - Hy-perion) لـ «هولدرلين Holderlin» و(توركانو تاسو Torquato Tasso) لـ «جوتيه Goethe» و(جيديتشي Gedichte) لـ «برنتانو Brentano»، وتترك كل هذه النصوص فى موضوع الصراع بين الفن والحياة. وتذكرنا هذه الرواية بما قاله رولان بارت Roland Barthes عام ١٩٦٧ عن أن القرن الثامن عشر قد شهد ميلاد الرواية الواقعية والتاريخ السردى. وهذان النوعان يشتركان فى الرغبة فى انتقاء وبناء عالم رواى محكم مكثف بذاته يمثل، وفى الوقت نفسه منفصل عن التجربة الإنسانية المتغيرة والعملية التاريخية. ويشترك التاريخ والرواية اليوم فى ضرورة تحدى هذه الفروض نفسها.

٢ -

«لا تربط حقيقة الفن بالواقع الخارجى، فالفن يخلق واقعه الخاص. إن الرقى الدائم للجمال فى إطار هذا الواقع يستمد من حقيقة وكمال الجمال نفسه، أما التاريخ فغير ذلك، فهو بحث تجريبي عن الحقائق الخارجية فينتقى الأفضلها، وأكملها، وأعمقها، وأكثرها توافقاً مع الواقع الخارجى المطلق الخاص بأحداث الماضى».

ديفيد هاكيت فيشر

David Hackett Fischer

ولا تخلو الكلمات السابقة من نعمة ساخرة؛ لأن «فيشر» يصف ما يعتبره مفهوماً تقليدياً للمؤرخين عن علاقة الفن بالتاريخ. ولكن هذا الوصف لا يختلف كثيراً عن الفروض الأساسية لأنواع كثيرة من النقد

وتسجيل تقمصه لشخصية تشيكوف وماضيه، ثم يعتمد السيناريو على شرائط التسجيل. ولكنهم يواجهون مشكلة خطيرة؛ فالممثل يبدأ في تغيير التواريخ المؤكدة المعروفة عن الأحداث التاريخية، فيغير تاريخ حدوث انفجار تونجوسكا من عام ١٨٨٨ إلى عام ١٩٠٨. ونقل الرواية إنه مع هذه النقطة «يفرق مشروع الفيلم في متاهة وفوضى أشد من التاريخ» (ص ٥٦، ١٩٨٣). وفجأة تدخل حكاية أخرى، إذ نجد سفينة فضاء في المستقبل على وشك الإقلاع إلى الخلف نحو الماضي (في هذا الوقت، وفي داخل المعزل، يعزل الضياف فريق الكتابة في عالم منعزل الزمن وتلف الدوائر الهاتفية على بعضها البعض وتقطع كل صلة بالعالم الخارجي). ويدرك قائد سفينة الفضاء أنه يمر بتجربة إعادة كتابة للتاريخ ويتراجع انفجار ١٩٠٨ ويصبح انفجار ١٨٨٨، ويمثل الاثنان بطوريهما انفجارين نوويين يفترض حدوثهما في تاريخ تال. ويجد القائد نفسه رهين دائرة زمنية، يتعلم فيها أي شعور بالتاريخ أو الواقع (وتتوفر بالمعزل كتب جديدة عبارة عن إعادة كتابة لأعمال أدبية ليست تاريخية معروفة، منها: «بستان التفاح» (بدلاً من الكرز)، «العم إيفان» (بدلاً من فانتيا)، «بنات العمومة الثلاث» (بدلاً من الأخوات الثلاث)، و «أوزة الجليد» (بدلاً من نورس البحر). ولا يسلم التاريخ من التغيير بل يمتد إلى جان دارك Joan of Arch، وتروتسكي Trotsky وآخرين، في ملحمة مراجعة للتاريخ الروسي وكل كتاباتنا عن الماضي المتعمدة والعرضية. هذا عالم من الاحتمالات، غاب فيه اليقين. ويزداد هذا العالم تعقيداً عندما نطالع الموسوعة الروسية ونجد أنها تؤكد القصة المختلفة التي جاءت على لسان الممثل عن رحلة تونجوسكا. ويقرر الفريق أن الفيلم الذي سيسمونه (رحلة تشيكوف)، مثل الرواية، لن يكون تجريبياً كما أرادوا له بل سيكون من نوع «Cinema Verites» أو «سينما الحقيقة»، يرغم علم القارئ أن التنويم المغناطيسي هو الذي تسبب في العبث بالزمن مما أحدث أرباكاً زمنياً جعل (بستان

(L.C) للكاتب سوزان داتش Susan Daitch وهى ذات طبقتين من البناء التاريخي، كلتاهما مقدمة بالوعي الذاتي الذي تتميز به رواية الرواية، كما تجده - أى إعادة تقديم الماضي - في أجزاء من يوميات بظة رواية اسمها لوسيين كروزيير Luciene Crozier، وهى امرأة كانت متورطة في ثورة ١٨٤٨ في فرنسا ولكن تم تهميشها بوصفها شاهدة على هذه الثورة التاريخية. وقد تم تحقيق وترجمة هذه اليوميات مرتين، مرة على يد ويدا رينفيلد Willa Rehnfeld والأخرى على يد مساعدتها بعد وفاتها. ولقد حاز التاريخ النسائي المهجور اهتماماً في الفسرة الحالية، وبلغ منعطفاً جديداً في حالة هذه اليوميات، إذ تختلف الترجمات عندما تصلان إلى نهاية اليوميات اختلافاً يشير الشك في أمر الترجمة والبحث برمه. ففي نسخة ويدا - وهى تتسم بالتقليدية - نقرأ أن لوسيين تموت من الإجهاد في الجزائر Algeria وقد هجرها حبيبها الثوري، أما في نسخة مساعدتها، وتسم بالبعد عن التقليدية والتحفظ، تتوقف لوسيين عن الكتابة وهى على وشك أن تعتقل بسبب نشاطاتها الثورية؛ (يذكر أن هذه المساعدة محاربة قديمة من باركلي، كانت الشرطة تبحث عنها عام ١٩٦٨ لقيامها بأعمال تفجير إرهابية).

وتشير نماذج أخرى من رواية الرواية إلى معاني وأهداف أخرى من وراء إعادة كتابة التاريخ فمثلاً، يستهل آيان واطسون Ian Watson روايته «رحلة تشيكوف (Checkov's Journey)» استهلال الرواية التاريخية، والرواية عن رحلة قام بها أنطون تشيكوف عبر سيبيريا ١٨٩٠ ليزور مستعمرة للمعتقلين. ولكن الفصل الثاني يقيم توتراً بين هذا وإطار ينتسب إلى عام (١٩٩٠) وهو معزل للفنانين الروسين في الريف يلتقى فيه مخرج وكاتب سيناريو وممثل يشبه تشيكوف، وذلك للإعداد لفيلم عن تلك الرحلة التاريخية التي تمت عام ١٨٩٠. وكانت الخطة تعتمد على تنويم الممثل مغناطيسياً

الكروز) «بستاناً للنفاح» ومسح (نورس البحر) إلى «أرزة ثلج» .

وكما يقول واحد من فريق الكتابة:

«يمكن تغيير أحداث الماضي وإعادة كتابة التاريخ، فقد اكتشفنا أن هذا ينطبق على العالم الحقيقي، وربما كان التاريخ الحقيقي للعالم في حالة تغير دائم. ولماذا؟ لأن التاريخ رواية. إنه حلم في عقل الإنسانية في سعي دائم... نحو ماذا؟ نحو الكمال» (ص ١٧٤ ١٩٨٣) .

ويقدم النص السياق الساخر الذي يجب أن نقرأ الجملة الأخيرة من الفقرة السابقة في ضوءه. ويتلو ذلك الإشارة إلى أوشفيتز Auschwitz، وذكروا صدى جويس Joyce المسموع في هذه الفقرة بأن التاريخ عنده ليس حلماً بل كابوساً يحاول البشر أن يفيقوا منه.

إن إبراز إشكالية طبيعة المعرفة التاريخية في روايات كالتى ذكرناها، يشير إلى ضرورة، وكذلك خطورة، الفصل بين الرواية والتاريخ بوصفهما نوعين من أنواع القصص. وإن تناول هذه الإشكالية كان محط اهتمام نظرية الأدب المعاصرة، وفلسفة التاريخ، بدءاً من هايدن وايت Hayden White حتى بول فين Paul Veyne. وعندما يسمى فين التاريخ «رواية حقيقية» (ص ١٠، ١٩٧١)، فإنه بذلك يحدد التقاليد المشتركة بين هذين النوعين من الكتابة، وهذه التقاليد هي: الانتخاب Selection، والتنظيم organization، والعرض diegesis والطرفة anec- dote، والإيقاع الزمني temporal pacing، ووضع خط رواي عام emplotment، (ص ١٤، ٢٢، ٢٩، ٤٦- ٤٨) . ولا يعنى ذلك أن التاريخ والرواية في مستوى واحد من الخطاب، فهما مختلفان برغم اشتراكهما في السياق الإيديولوجي والثقافي والاجتماعي وكذلك في التقنيات الفنية الشكلية؛ فالروايات (بامتثناء بعض نتاج

الرواية الغوقية المغالية) تأخذ من التاريخ السياسي والاجتماعي بلوجات متفاوتة. وكذلك يتسم التأريخ بالتسريب والتناغم والغرضية، مثل أى عمل رواي. كذلك، فإن موقف «البين بين» يشمل الرواية والتاريخ معاً. ويرى هايدن وايت أن المؤرخين يستبسون موضوعاتهم خاتمات تصلح للتقديم الروائي، وهذا ينطبق تماماً على الروائيين، ويحقق المؤرخون والروائيون ذلك عن طريق الأبنية واللغة التى يستخدمونها فى هذه الموضوعات. يقول جاك إهرمان Jacques Ehermann فى معادلته الغريبة!

«ليس للأدب والتاريخ وجود فى أو من ذاتهما بل نحن الذين نوجدهما بوصفهما أهدافاً تتناولها عقولنا» .

وهذه تعاليم نصوص مثل رواية (مرحباً فى الوقت المصيب Welcome to Hard Time) للروائي دكتورو Doctorow، وهى رواية عن محاولة لكتابة تاريخ تبين أن التأريخ نشاط إشكالي، فهل عندما نكتب ماضينا، نخلق مستقبلنا؟ وهل عودة الرجل الشرير من «بودى» عودة للحياة فى الماضى أم إعادة لكتابة الماضى؟

وتربك ما بعد الحداثة، عن عمد، الفكرة القائلة بأن مشكلة التاريخ تتمثل فى التحقق من الصدق ومشكلة الرواية هى الصدق. يقول «دكتورو» :

«إن هذين الشككين من السرد يمثلان نظامين للدلالة فى ثقافتنا. فهما نمطان من وسائل تقديم العالم بهدف إبراز المعنى» .

وتظهر طبيعة هذا المعنى فى روايات الرواية مثل (الحريق العام The Public Burning) للروائي كووفر Coover . وتخضع طبيعة هذا المعنى لبناء وتنظيم الكاتب وضرورة خلق القارئ للمعنى. وتقول هذه الرواية: إن «التاريخ نفسه يعتمد على تقاليد السرد واللغة والإيديولوجيا وذلك ليقدّم عرضاً لما حدث بالفعل» . إن التاريخ والأدب

الإيديولوجية التي ينتمى إليها. مع ذلك، فإن هذا التناج السردى، على الأقل فى حالة رواية الرواية التاريخية، لا يتبنى أساليب التمثيل نفسها أو يتبع أنماط الإدراك ذاتها. مع ذلك فهناك (أو كان هناك) أكثر من عمل يمزج الرواية بالتاريخ فى محاولة لإبراز الترادف (بين القصة والتاريخ).

- ٣ -

«لم يعد للعارض بين الرواية والحقيقة جدوى، ففى أى نظام تضافى لا يهم إلا تأكيد المساحة القائمة بين طرفى عملية التضاضل».

بول دى مان

Paul de Man

قد يصح ذلك لكن رواية الرواية التاريخية ترى جدوى فى استمرار هذا التعارض، ولو كان تعارضاً مشكلاً فإن هذه الروايات تضع خطأً بين الرواية والتاريخ ثم تطمس هذا الخط.

وهذا الإبهام النوعى يلزم الأدب منذ الملحمة الكلاسيكية والإنجيل. ولكن التأكيد الواضح على وجود الحدود، وفى الوقت نفسه تخطيها، لم يرتبط ارتباطاً أكبر بما بعد الحداثة.

يشير أمبرتو إيكو إلى وجود طرق ثلاث لسرد الماضى: الرومانس Romance، أى الحكاية الخيالية وحكاية المغامرات العنيفة Swashbuckling tale والرواية التاريخية، ويقول إنه اختار الرواية التاريخية عندما كتب (اسم الوردة The Name of the Rose). ويرى إيكو أن الروايات التاريخية «لا تقتصر على تحديد الأسباب للماضية للأحداث بل تتبع العملية التي مرت بها هذه الأسباب حتى بدأت ببطء فى إحداث آثارها» (ص ٧٦). وهذا يفسر لماذا جعل شخصيات العصور الوسطى فى روايته

نظامان إشاريان، وهما تركيبان إيديولوجيتان تظلل إيديولوجيتهما ما يبدو أن عليه من استقلال ذاتى. إن سمة تتجاوز التاريخ التي تتميز بها نتاج رواية الرواية هي التي وراء فكرة «دكتورو» بأن:

«التاريخ نوع من الرواية نعيش فيه ونتمنى تحمّل البقاء فيه، والرواية نوع من التاريخ التأملى.. وتعتبر المعلومات التي متدخل فى كتابتها أعظم وأكثر تنوعاً من حيث المصادر مما فى المؤرخ».

ويقول فريدريك جيمسون Frederic Jameson إن التمثيل التاريخي يعانى أزمة الرواية المستوية ذاتها للأسباب نفسها:

«وإن أذكرى «حل» لهذه الأزمة ليس هجر التاريخ هجراً كاملاً على أنه هدف مستحيل ونمط إيديولوجى بل - وذلك حسب جماليات الحداثة نفسها - يمثّل هذا الحل فى إعادة تنظيم أساليبه التقليدية على مستوى مختلف. ويبدو اقتراح ألتوسير Althusser أفضل الاقتراحات فى هذا الموضع؛ إذ أصبح السرد القديم أو التاريخ «الواقعى» يمثّل إشكالية، وعلى المؤرخ أن يعيد صياغة عمله، إذ لم تعد وظيفته إنتاج تمثيل حى للتاريخ «كما وقع بالفعل» بل تقديم مفهوم للتاريخ».

لو كان الأمر يبدى، لوضعت كلمة «ما بعد الحداثة» بدلاً من «الحداثة» لأنها أنسب، ولو أن جيمسون لن يقبل ذلك أبداً. فقد فعلت رواية الرواية التاريخية بعد الحداثة ما يدعو إليه جيمسون هنا، ولو أن بها إبرازاً لإشكالية التاريخ وليس مجرد تقديم مفهوم للتاريخ (والرواية). وهذان النوعان من الكتابة أبنية نصية ونتاج سردى غير أصيل، لأنه يعتمد على نصوص سابقة فضلاً عن أنه يحمل، بلا شك، عناصر

في التاريخ الروائي مثل شخصيات: The Coal house walkers في رواية (موسيقى راجتايم Ragtime)، وعائلة سليم سينا Saleem Saina في رواية (أطفال منتصف الليل Midnight's Children)، وعائلة فيفرز Fevers في رواية (ليال في السيرك Nights at the Circus)، وحتى الشخصيات التاريخية التي تأخذ شكلاً مختلفاً، أكثر تفصيلاً، بعيداً عن بؤرة الاهتمام، مثل دكتور كوبيرنيكوس في الرواية التي تحمل اسمه، وهوديني Hou-dini في رواية (موسيقى راجتايم) وريتشارد نيكسون Richard Nixon في رواية (الحريق العام). تتبنى رواية الرواية التاريخية إيديولوجية ما بعد الحداثة، إذ تؤمن بالتعددية مع إدراك الاختلاف.

وليس للنمط هنا حضور إلا في موضع السخرية. وبهذا يغيب الشعور بعمومية الثقافة الإنسانية، فالبطل في رواية ما بعد الحداثة مثل (كتاب دانيال Daniel Book) للروائي دكتورو محدد تحديدًا مباشرًا متفردًا، يرتبط ارتباطاً مباشراً بثقافته وعائلته، وهذا الارتباط هو الذي يصوغ استجابته للتاريخ العام والشخصي. ويصور الشكل السردى حقيقة تقول إن «دانيال» ليس نمطاً من أي شيء مهما حاول أن يرى نفسه ممثلاً لليسار الجديد أو لقضية والديه.

ويرتبط مفهوم «لوكتاش» عن النمط باعتقاده أن الرواية التاريخية تتميز بعدم الاهتمام النسبي باستخدام التفاصيل، حيث يرى أن هذه التفاصيل «مجرد وسيلة لتحقيق الأمانة التاريخية من أجل تأكيد الحمية التاريخية لوقوع موقف حقيقي معين». لذلك، فإن دقة أو حتى حقيقة التفاصيل ليست موضع الاهتمام، وقد لا يوافق على ذلك كثيرون من قراء الرواية التاريخية كما فعل كتابها، مثل جون وليامز John Williams (ص ٨ - ١١، ١٩٧٣). وترفض الرواية التاريخية في مرحلة ما بعد الحداثة هذه السمة المميزة التي يقدمها لوكتاش. ويسير هذا الرفض في طريقتين مختلفتين. أولاً، أن رواية الرواية التاريخية تستغل مسألة الحقيقة والأكاذيب في التسجيل

(دكتور كوبيرنيكوس Doctor Copernicus) تحدث وكأنه «ويتجنشتاين Wittgenstein» مثلاً. وأضيف أنا أن هذه الحيلة تشير إلى طريقة رابعة في سرد الماضي وهي ليست الرواية التاريخية بل رواية الرواية التاريخية التي تتميز بوحي مكثف خصوصاً بشأن أسلوب تنفيذ ذلك (أي سرد الماضي).

ما الفرق بين رواية ما بعد الحداثة والرواية التاريخية التي نعرفها من القرن التاسع عشر (ولا تزال أشكال منها قائمة حتى اليوم - انظر فليشمان ١٩٧١ Fleishman)؛ يصعب التعميم بخصوص الرواية التاريخية، وهي شكل معقد، إذ يقول المنظرون إن التاريخ - في مظهره المتنوع - يلعب عدداً من الأدوار شديدة الاختلاف على مستويات مختلفة من العمومية. وليس ثمة اتفاق حول الماضي التاريخي، هل يتم تقديمه دائماً على أنه فردى خاص مرّ وانقضى (أي يختلف عن الحاضر)، أم يقدم هذا الماضي بوصفه نمطياً، أي الحاضر، أو على الأقل يشترك مع الحاضر في قيمه من خلال الزمن؟ ورغم إقرارى بصعوبة تعريف الرواية التاريخية مثل معظم الأشكال الأدبية، فإنني أعرف الرواية التاريخية بأنها تلك التي تتخذ التاريخ نموذجاً لها إلى حد أن باعثها ومحررها يتمثلان في فكرة أن التاريخ قوة صائفة (في الرواية وقدر الإنسان). ولقد قدم «جورج لوكتاش George Lukács» تعريفاً أكثر تفصيلاً وذا أثر واسع يبدو كأنه بات يشبه القدر؛ على كل نقاد الأدب أن يتعرضوا له، ولن أتخلف عنهم في ذلك.

يرى «لوكتاش» أن بوسع الرواية التاريخية تصوير العملية التاريخية بتقديم عالم مصغر يركز ويعمم، لذلك ينبغي أن يكون البطل نمطاً أي نسيجاً من التعميم والتفصيل أو من «كل المحددات الإنسانية والاجتماعية الأساسية». ويتضح من هذا التعريف أن أبطال روايات الرواية التاريخية ليسوا أنماطاً مثالية على الإطلاق بل هم من لم يقع عليهم التركيز والاهتمام وكانوا مهمشين

وتمنع المرونة النقدية لرواية الرواية التاريخية، لما بعد الحداثة، اللجوء إلى مثل هذه الموقف، وتبرز هذا الفصل البنائي على أنه مشكلة: كيف نعبر الماضي؟ ماذا (نستطيع أن) نعرف عنه الآن؟ فمثلاً يقلب «كوفر» التاريخ المعروف عن أسرة روزنبرج رأساً على عقب في روايته «الحريق العام»، وهدفه من ذلك السخرية باسم النقد الاجتماعي. ولا أعتقد أنه يقصد مجرد تقديم صورة مشوهة لأحداث سياسية مأساوية بل ربما قصد ربط القارئ بعالم الأحداث السياسية الحقيقي، وذلك بلفت انتباهه إلى ضرورة إعادة النظر فيما يصل إليه من أحداث تاريخية. ويقف الاهتمام الصريح (السياسي) الذي تهيئه رواية الرواية التاريخية بقارئها وكيفية استقباله لها في مواجهة الفصل الذي يظهر من المقتطف التالي :

«إن المعيار المنطقي الذي يميز السرد التاريخي عن الرواية التاريخية هو أن التاريخ يشرسوكاً اختصارياً عند الاستقبال، فمجال التاريخ يستلزم عقداً بين الكاتب والقارئ يمنح الطرفان بمقتضاه حقاً متساوياً في التحقيق. وليست الروايات التاريخية توارىخ - لا لغيب الحقيقة فيها - بل لأن العقد القائم بين الكاتب والقارئ ينكر على الأخير حق المساهمة في هذا المشروع المشترك».

إن تركيز رواية الرواية التاريخية على موقف واضح لها - من نص ومنتج ومتلق وسياق اجتماعي وتاريخي - يعيد طرح نوع من المشروع المشترك (بمثل إشكالية كبيرة) وهو ما عرضنا له في الفصل الخامس من هذا الكتاب (٥).

وبينما اشتدت الخلافات والحوارات حول تعريف الرواية التاريخية في الستينيات، ظهرت صورة جديدة على خط المواجهة بين التاريخ والرواية، تمثلت في «الرواية غير المتخيلة» non-fictional novel، وهي تختلف

التاريخي؛ ففي روايات مثل (فو Foë) أو (الماء المشتعل Burning Water) أو (الكلمات الأخيرة الشهيرة Fe-mous Last Words) يتم تزييف بعض التفاصيل التاريخية المعروفة عن عمد لإلقاء الضوء على بعض المناطق في التسجيل التاريخي التي يحتمل أنها نتجت بسبب ضعف الذاكرة عند تدوينها على نحوها الحاضر، وكذلك وجود احتمالية الخطأ المتعمد أو الخطأ العفوي. ويكمن الاختلاف الثاني في طريقة استخدام رواية ما بعد الحداثة للتفاصيل أو البيانات التاريخية. فالرواية التاريخية (طبقاً لوكاش) عادة ما تضم وتستوعب هذه البيانات لتعطي للعالم الروائي إحساساً بالحقيقة (أو جواً من التفصيل والتخصيص المكثف). وتضم رواية الرواية التاريخية هذه البيانات في سياقها ولكنها نادراً ما تستوعبها. بل إن عملية محاولة استيعابها تنال نصيباً مميزاً من الاهتمام؛ ففي رواية أوندايتجي Ondatje (سمة في العائلة Running in the Family) رواية فينيدلي (الحروب The wars) نجد الراوي يحاول أن يفهم معنى الحقائق التاريخية التي جمعها. ويتابع القراء عملية جمع المعلومات ومحاولات صياغة الحكاية، وتتعرف رواية الرواية التاريخية بمعضلة «واقع» الماضي بل إمكانية الوصول إليه اليوم في صورة نصية (الافتحام النصي Textualized accessibility).

والسمة الرئيسية الثالثة للرواية التاريخية، في رأي «لوكاش»، هي أنها تعطي الشخصيات التاريخية أدواراً ثانوية. وواضح أن رواية ما بعد الحداثة لا تفعل ذلك، مثال ذلك: (دكتور كوبرنيكوس)، و(كبلر Kepler) و(سيقان Legs) وهي عن جاك دايمنند Jack Diamond، و(أنتيكون Antichon) وهي عن جيوردانو برونو Giordano Bruno. ففي كثير من الروايات التاريخية تستخدم هذه الشخصيات لتشير إلى صدق العالم الروائي بمجرد وجودها، في محاولة لتغطية مواضع الوصلات بين الرواية والتاريخ، بـ «خفة يد» على المستوى الشكلي والبنائي.

(٥) انظر «هامش في صبر لقتال».

ففي (رحلة جون براون John Brown's Journey) يكرس ألبرت فريد Albert Fried القواعد ويظهر اتجاهه نحو الاهتمام بالموضوع التاريخي، ولم تكن حركته عالة بل باسطة. فالكتاب «يتسم بشعور المؤرخ عندما يبحث عن موضع يمسك منه بموضوعه»، إذ نرى عنواناً فرعياً يقول: «ملاحظات وتأملات حول أمريكته وأمريكتي». وربما أثرت الرواية غير المؤلفة في شكلها الصحفي على كتاب مثل توماس كينيالي Thomas Kenally الذي يكتب روايات تاريخية أغلبها عن الماضي القريب، ويشير الوعي بالذات الظاهر في الكلمة التي تصدر رواية (Schindler's Ark) إلى معضلات عمل كينيالي:

«لقد حاولت أن أتجنب كل خيال، لأن الخيال يحط من شأن التسجيل، حتى أميز بين الواقع والأساطير التي قد تنسج حول رجل في مقام أوسكار. وأحياناً كنت أضطر إلى إعادة صياغة حوارات اشترك فيها أوسكار مع آخرين، والمليون منها ليس إلا طرفاً مختصراً».

ويشير كينيالي في بداية الرواية إلى النقاط التي أعاد صياغتها (وهو يرفض أن يقول ألفها) وذلك باستخدام إشارة تدل عليه [المؤلف] مثل: «عند مشاهدة هذا المنظر الشئوي الصغير نكون في أمانه، أو باستخدام أشكال من الأفعال الشرطية. مع ذلك، فهناك تدرج من استخدام جمل تفيد الاحتمال أو الترجيح في أول الأمر مثل (من الممكن أن...) و [هم] الآن وجهوا اهتمامهم على الأرجح» إلى الاستخدام التعميمي للزمن الماضي (التاريخي) واستخدام الصوت العارف الوحيد، وهذا التدرج يتم مع استمرار القصة وتقدمها. وليست هذه رواية رواية تاريخية، برغم أنها تبدو كذلك في صفحاتها الأولى، ولا هي تمثل الصحافة الجديدة برغم التزامها بدجة الحقيقة».

عن تناول الأحداث الحقيقية القرية التي يقدمها السرد التاريخي كما في (موت رئيس The Death of President William Manchester)، بل هي أقرب إلى السرد الوثائقي الذي يعتمد استخدام تقنيات الرواية استخدماً صريحاً دون ادعاء الموضوعية؛ ففي نتاج كل من هنتر س. تومبسون Hunter S. Thompson، وتوم وولف Tom Wolfe، ونورمان مالير Norman Mailer نجد المؤلف يعرض تجربته في بناء العمل بوصفها الضمان الجديد للحقيقة. فالرواية يحاولون، أفراداً، أن يفهموا ويفرضوا شكلاً ونظاماً على ما يرونه حولهم. وهذه السمة - وهي إحدى سمات رواية الرواية بالإضافة إلى الانفتاح على كل الاحتمالات - تبرز صلة الرواية غير المؤلفة برواية الرواية التاريخية. مع ذلك، فثمة اختلافات كبيرة بينهما.

ولمست مصادفة أن هذا الشكل من الصحافة الجديدة، كما سمي، كان ظاهرة أمريكية؛ إذ أثارت الحرب الفيتنامية شكوكاً حقيقية في الحقائق الرسمية المتشكلة في وسائل الإعلام والجهات العسكرية. وكذلك؛ فقد سمحت إيديولوجية الستينيات بالتمرد على أشكال الخبرة المجهضة، [المؤلفة من خبرات جماعية مختلفة]، وكانت النتيجة نوعاً من صحافة الاحتمالات الشخصية، ذات أثر استعراضي، دافعها السيرة الذاتية. والاستثناء الشهير هو رواية ترومان كابوت Truman Capote (In Cold Blood) وهي إعادة كتابة حديثة للرواية الواقعية؛ فروضها إنسانية عامة، وأسلوبها في السرد يعتمد على الراوي العليم بكل شيء. أما الأعمال التي تمثل فترة الستينيات تمثيلاً حقيقياً لوضوح مواجهتها للواقع الاجتماعي الحاضر. فمنها:

(The Electric Kool-Aid Acid Test), (On the Campaign Trail '72), (Of a Fire on the Moon) الخلط الجديد، بين الحقيقة والخيال، في التاريخ الشعبي، إن لم يكن الأكاديمي، في السنوات التالية:

وهو حقيقة تاريخية - من نقطة زمنية بعد وفاته، ويقص الحكاية بكل معرفة الماضي التي ما كان له أن يعرفها لو كان مشاركاً حياً في الحدث.

وثمة روايات غير مؤلفة تقترب كثيراً من رواية الرواية التاريخية في الشكل والمضمون؛ فرواية نورمان مايلر Norman Mailer (جيوش الليل The Armies of the Night) لها عنوان فرعي يقول (التاريخ بوصفه رواية والرواية بوصفها تاريخاً) وفي كل من جزئي الكتاب توجد لحظة يخاطب فيها الراوي القارئ ويحدثه عن التقنيات والتقاليد التي يستخدمها الروائيون، والمؤرخون. ويبدو أن القرار النهائي أن التاريخ يخفق في تقديم التجربة والخبرة، لذلك يلزم تدخل «غرائز الروائي». مع ذلك، لا تضعف انعكاسية الذات بل تقوى وتشير مباشرة إلى مستوى الارتباط التاريخي ومرجعية النص. ومثل كثير من روايات ما بعد الحداثة، فإن الانفتاح على الاحتمالات وغياب اليقين (وكذلك البناء الواعي الصريح للمعنى) لا «يثيران الشك في جديتها»، بل تبرز الجدية الجديدة لما بعد الحداثة التي تعترف بحدود وطاقت «الإبلاغ» Reporting، أو الكتابة عن الماضي قريباً كان أو بعيداً.

- ٤ -

«للتاريخ ثلاثة أبعاد، ففيه طبيعة العلم والفن والفلسفة»

لويس جوتشوك

Louis Gottschalk

تشير روايات ما بعد الحداثة عدداً من القضايا الخاصة بتداخل التاريخ مع الرواية. وتستحق هذه القضايا دراسة مفصلة. وتدور هذه القضايا حول طبيعة الهوية identity والناتية Subjectivity ومسألة الإشارة Reference والتمثيل Representation، والطبيعة التناسلية للماضي والتضمنات الإيديولوجية للكتابة عن التاريخ. ورغم أننا

لم تقتصر الرواية غير المتخيلة التي نشرت في الستينيات والسبعينيات على تسجيل حمى التاريخ كما يدعي روبرت شولتز؛ إذا لم تكف بالإمساك بـ«العنصر القصصي الحتمي في إبلاغ الأخبار» ثم تصور «أقرب أوجهها للحقيقة»، بل كانت تقوم بعملية تقصي جاد لمصدر هذه الحقيقة، وقد مهد هذا الجانب فيها الطريق لرواية الرواية التاريخية لتقوم بتقصي الحقيقة تقصياً يبرز التناقضات والمعضلات. ويرى عدد من النقاد أن هناك توازيات بين الشكلين ولكنهم لا يتفقون على شكل هذا التوازيات، إذ يرى أحدهم أن الشكلين يركزان على قدرة الكتاب على خلق توحيدات بالاستعانة الصريحة بما لدى خيالهم من قوة مجمعة موحدة، ويرى آخر أن الشكلين يرفضان تجميع الاحتمال باختصاره في معنى موحد. وأنفق مع الأول في وصفه للرواية غير المتخيلة، ولا ينسحب ذلك الوصف على كل نتاج رواية الرواية. ويقدم الناقد الثاني تعريفاً ينطبق على قدر كبير من الكتابات المعاصرة ذاتية الانعكاس، أكثر مما ينطبق على كتابات الصحافة الجديدة. ورغم التناقض، فإن التعريفين يصلحان لرواية الرواية التاريخية فهي تضفي قوة مجمعة ثم تتحدى هذه القوة وذلك بانفتاحها الشديد Provisionalty على كل الاحتمالات وتناصها - intertextuality وأحياناً كثيرة بتفكيكها Fragmentation.

تمثل الرواية غير المتخيلة إحدى إبداعات الحداثة المتأخرة في جوانب كثيرة؛ إذ إن وعيها بالذات أثناء عملية الكتابة مع تركيزها على الذاتية (أو الواقعية النفسية) تذكرنا بتجارب فيرجينيا وولف وجميس جويس ولو أن عمق الرؤية محدود في السرد، برغم أن الصحافة الجديدة تقرر أن حضور الكاتب التاريخي، بما هو مشارك في الحدث، هو الشيء الذي يبرر قبول استجابته الذاتية. وتسخر بعض روايات ما بعد الحداثة من هذا النموذج مثل (رواية رودى ويبى Rudy Wiebe's Scorched Wood people). وبرغم أن «يسير فالكون Pierre Falcon» الراوي المشارك في الحدث التاريخي كان حقيقياً، إلا أنه من خلق المؤلف في إطار الرواية، وجمعه المؤلف بقص حكاية «لويس ريل Louis Riel» -

ويليامز (دورة النجم Star turn)؛ فالراوى الأول غير ملتزم بحقائق مؤكدة والثاني كاذب لا ينكر كذبه .

وسنرى فى الفصل التالى أن روايات ما بعد الحداثة تضم أحياناً فى متنها الحاضر نصوصاً تاريخية دون تغيير، وذلك من قبيل المحاكاة الساخرة. ففي رواية جون فاولز John Fowles (البرقة A Maggot) نجد التداخل الساخر للنصوص الأدبية والتاريخية، إذ تتوزع صفحات من مجلة (Gentleman's Magazine) لعام ١٧٣٦ على كل مراحل الرواية، كما نجد إشارات كثيرة إلى دراما القرن الثامن عشر، وهى إشارات يبرزها على المستوى الشكلى وجود ممثلين فى حبكة الرواية. ولكن قصص هذا العصر هى التى تجتذب اهتمام فاولز بسبب ما تتضمنه من مظاهر الانحلال والبيوريتانية Puritanism أو التطهيرية المغالية (كما فى روايات ريتشاردسن Richardson) وخاصة مزج الحقيقة بالخيال كما فى كتابات ديفو. وقد استعاد الراوى «غرض» ديفو واتجاهه واستخدمه استخداماً واعياً.

إن التناص الذى تتميز به ما بعد الحداثة مظهر شكلى للرغبة فى سد الفجوة بين ماضى القارئ وحاضره، والرغبة فى إعادة كتابة التاريخ فى سياق جديد. ولا تريد الحداثة تنظيم الحاضر من خلال الماضى ولا جعل الحاضر يبدو فقيراً إلى جانب ثراء الماضى، كما أنها لا تحاول تفرغ أو تجنب التاريخ، بل تسمى إلى مواجهة مباشرة مع ماضى الأدب وماضى التاريخ؛ لأن التاريخ، مثل الأدب، يأخذ عن نصوص أخرى (الولائق). وما بعد الحداثة تفيد وتضرر هذه الأصداء التناسبية؛ إذ تدخل إشاراتها القوية فى نسيجها ثم تضعف أثرها بالسخرية. ففي كل نتاجها، يكاد يغيب الحس الحدائى بالتفرد والرمزية والرؤية المستمدة من «العمل الفنى» حيث لا يوجد إلا نصوص كتبت فعلاً، فمثلاً، يستخدم «والتر هيل Walter Hill» فى فيلمه (مفترق الطرق Cross roads) سيرة وموسيقى روبرت جونسون

ستتاول هذه الأمور فى فصول مستقلة، فيما بعد، فإن عرضاً سريعاً لها هنا من شأنه توضيح موقع هذه القضايا فى شرعية ما بعد الحداثة.

بإحدى بدئ، فإن روايات الروايات التاريخية تميل إلى تفضيل نمطين من السرد، كلاهما يبرز إشكالية مفهوم الذاتية برمتة. هذان النمطان هما تعدد وجهات النظر Multiple Points of view كما فى (الفندق الأبيض The White Hotel Thomas) لـ Thomas ، والراوى المسيطر صراحة Overtly Controlling narrator كما فى (ووتر لاند Water Land سوفيت Swift) . ولا نجد، فى أيهما، شخصاً واثقاً من قدرته على معرفة الماضى معرفة يقينية. وليس ذلك تجاوزاً للتاريخ بل زج بالذاتية فى طيات التاريخ بمنحى إشكالى . ففي رواية مثل (أطفال منتصف الليل Midnights Children)، لا يسلم شئ، ولا الحضور الجسمانى للذات، من عدم الاستقرار الذى سببته إعادة التفكير فى الماضى فى إطار لا يتسم بالاستمرارية أو النمو. وإذا استخدمنا اللغة (المناسبة) الخاصة: بميشيل فوكو Michel Foucault فإن جسم «سليم سيناي» معروض «وقد طبعه التاريخ وعملية التدمير التى يحدثها التاريخ للجسم». وسنرى (فى الفصل العاشر) أن ما بعد الحداثة تتبنى، وتميز بين، نشأت الأصوات (والأجسام) السردية المعروفة التى تستخدم الذاكرة فى محاولتها لفهم الماضى، فهى تستخدم المفاهيم التقليدية للذاتية وتقلل من أثرها فى الوقت نفسه، وهى تؤكد وحدة وجود الإنسان التى أدت إلى تصور قدرته على بسط سلطانه على أحداث الماضى. وهى قادرة على تشتيت هذه الوحدة . فالتفسيخ النفسى للبلبل فى رواية (ووتر لاند) يعكس هذا التشتيت ولكن صوت الراوى القوى يثبت وحدة الذات، وهذا بالضبط ما يتوقع من عمل ما بعد الحداثة بكل ما فيه من تناقض. وينطبق ذلك على أصوات الرواة غير الثقاة فى رواية بيرجسن (قوى أرضية Barthy Powers) ورواية

ليفين Sherrie Levine صور أندرياس فيننجر الفوتوغرافية Andreas Feininger الموضوعات حقيقية فى أطر ، وأسست «عملها» (صور فوتوغرافية بعدة فيننجر) ، أى أنها - بعبارة أخرى - وضعت الخطاب الموجود فى إطار لتخلق ابتعاداً مزدوجاً عن الواقع. وفى الرقص أدى تأثير ميرس كنجنجهام Merce Cunningham إلى نشأة فن للرقص خاص بما بعد الحداثة، لا يقتصر على استخدام الخطاب الموسيقى أو المرئى بل يتطلع إلى مفاهيم من شأنها أن تجعل الحركة أكثر تحرراً من الإشارة المباشرة على المستوى التعبيرى أو النحتى.

وفى ما بعد الحداثة أكثر تعقيداً وإيراراً للإشكاليات مما قد يوحي به التمثيل الذاتى الذى أنتجته مؤخرًا الحداثة المغالية التى ترى أنه لا وجود أو حقيقة خارجية تؤكد أو توحد [المشار إليه]، أى لا يوجد إلا الإشارة إلى الذات. وتشير رواية الرواية التاريخية لذلك، وهى واعية بالذات، ولكنها تستخدمه لتمييز الطبيعة المنطقية لكل إشارة أدبية أو تاريخية. فالمشار إليه موجود دائماً فى خطابات ثقافتنا. وليس هذا مدعاة للباس، فهو رباط النص الأساسى بـ «العالم»، وهو الذى يبرر هويته بوصفه بناءً خاصاً وليس ظلًا لشيء «حقيقى» فى الخارج. مرة ثانية، لا ينكر ذلك وجود ماضٍ «حقيقى» بل يجعل نمط معرفتنا بذلك الماضى مشروطاً، فنحن لا نعرفه إلا بآثاره وأطلاله. يتوقف موضوع الإشارة على ما يسميه جون سيرل John Searle «زعم مشترك Shared Pre-tense»، وما يسميه ستانلى فيش طرفاً فى مجموعة من «اتفاقيات الخطاب» هى بالفعل قرارات بشأن ما سيتفق على أنه حقيقة. بعبارة أخرى؛ فالحقيقة معرفةً خطائياً Fact is discourse-defined أما «الحديث» فليس كذلك.

ليس فى ما بعد الحداثة غامضاً بقدر ما هو مزدوج ومتناقض. فتمة إعادة تفكير من جانب الاتجاه الحداثى يميل إلى الابتعاد عن التمثيل ، وذلك بإدماجه فى العمل، ثم إضعاف أثره. ففى للفنون المرئية مثل الأدب

Robert Jonson ليرمز الشخصيتين الروائيتين «ويلي براون Willie Brown» و «لايتنج بوى Lightning Boy» اللذين يأخذان التحدى الفلاوسى من شيطان أغنيته (موسيقى مفترق الطرق Cross roads Blues).

إلام تشير لغة رواية الرواية التاريخية؟

إلى عالم التاريخ أم الرواية؟ تعتقد الغالبية بوجود فاصل كبير بين الافتراضات الأساسية التى وراء هذين المفهومين للإشارة؛ إذ يفترض أن التاريخ يشير إلى أشياء وشخصيات لها وجود حقيقى وليس هذا مفترضاً فى حالة الرواية. ولكن روايات ما بعد الحداثة تقول إنه فى الحالتين تكون الإشارة فى المقام الأول إلى نصوص أخرى؛ فنحن لم نعرف الماضى (الذى وقع فعلاً) إلا من خلال مابقى منه من نصوص. وتخلق رواية الرواية التاريخية إشكالية خاصة بمسألة الإشارة، وذلك برفضها تخنيد المشار إليه (ربما حدثته الرواية الفوقية Surfiction) أو المبالغة فى الإشارة إليه (كما تفعل الروايات غير المتخيلة) وليس ذلك تفرغاً للغة من معناها؛ كما قد يظن جيرالد جراف Gerald Graf، بل يستمر النص فى الاتصال، وهو اتصال تعليمى، فليس الأمر «فقدان الإيمان بوجود حقيقة خارجية ذات دلالة»، بل فقدان الإيمان فى قدرتنا على معرفة هذا الواقع (معرفة لا خلط فيها) ثم تمثيل هذه المعرفة تمثيلاً لغوياً. ولا يختلف التاريخ عن الرواية فى ذلك (وستتم تناول ذلك تناولاً أكثر تفصيلاً فى الفصل التاسع).

وتطرح رواية ما بعد الحداثة أسئلة جملدة حول موضوع الإشارة؛ فلم تعد القضية: «ما الشيء الحقيقى تجريبياً فى الماضى الذى تشير إليه لغة التاريخ؟» بل أصبحت: «إلى أى سياق منطقى يمكن أن تنتمى هذه اللغة؟» وأى السياقات النصية السابقة التى ينبغى أن تشير إليها؟، ويطبق ذلك على الفنون المرئية حيث تكون مسألة الإشارة أكثر وضوحاً. فمثلاً، وضعت شيرى

وتدخل شخصية تاريخية أو أكثر عالم الرواية وتضفي حالة من المصدقية غير النابعة من نصوبها على تعميماتها وأحكامها [التي يتم التشكيك فيها وفحصها عن طريق إظهار الهوية التناسية الداخلية لا الخارجية لمصادر هذه المصدقية] و [لا] تعيد الخاتمة تأكيد [بل تتحدى] شرعية المعيار الذي يحول الصراع السياسي الاجتماعي إلى مناظرة أخلاقية» (ص ١٦٠، ١٩٨٦).

يقول هايدن وايت في حديثه عن حدود التاريخ : «إن كل تمثيل للماضي له تضمينات إيديولوجية يمكن تحديدها» (ص ٦٩، ١٩٧٨)، وينطبق ذلك تماماً على حدود رواية ما بعد الحداثة. ولكن إيديولوجية ما بعد الحداثة تناقضية إذ إنها تعتمد على، وتستقي قوتها، مما تتحدها. وليست هذه الإيديولوجية راديكالية خالصة وليست معارضة معارضة حقيقية، ولا يعني ذلك أنها تفتقر إلى الثقل النقدي كما سنرى في الفصلين الحادى عشر والثاني عشر. ورغم أن راوى ملحق (البرقة A Maggot) يدعى أن ما قرأناه في الرواية مجرد «برقة، ليست محاولة واقعية أو لغوية لإعادة تقديم تاريخ معروف» فإن ذلك لا يمنعه من تقديم تحليلات إيديولوجية متوسعة للتاريخ الدينى والجنى والاجتماعى للقرن الثامن عشر.

إن شغف «توماس پنكون Thomas Pynchon» بالحبكات - السردية والتأمرية - لشغف إيديولوجى؛ فإن شخصياته تكتشف تاريخها أو تصنعها فى محاولة لمنع أنفسهم من الوقوع ضحايا لا حول لها فى حبال المؤامرات التجارية أو السياسية التى يحبكها الآخرون. وكذلك، فإن فلاسفة التاريخ المعاصرين مثل ميشيل دى سيرتو Michel de Certeau يذكرّون المؤرخين بأن أى بحث فى الماضى لا يخلو من محدّدات ثقافية وسياسية واقتصادية. وروايات مثل (الحريق العام)، و(موسيقى

يعاد النظر فى علاقة الإشارة بالمشار إليه، وذلك لمعارضته رسم حدود فصل انعكاسية الذات عن الممارسة الاجتماعية. تبين رواية الرواية التاريخية أن القصة مشروط بالتاريخ وأن التاريخ يصاغ وفق منطق محسوب، وكذلك فإنها تعمل على توسيع قاعدة الحوار بشأن المتضمنات الإيديولوجية المستخلصة من ربط «فوكو» القوة بالمعرفة بالنسبة للقراء ومجال التاريخ ذاته؛ تماماً كما يقول راوى رواية «رشدى» (العار Shame) :

«التاريخ انتخاب طبيعى؛ تتقاتل صور التاريخ المختلفة من أجل السيادة وينشأ هجين جديد من الحقيقة وتنزوى الحقائق المنقرضة إلى الجدران معصوبة العيون تدخّن آخر مجآورها ولا يبقى غير الهجين القوى، بينما لا يبقى من أثر الضعيف معدوم النسب المهزوم إلا القليل. فالتاريخ امرأة تعشق من يحكمها فى علاقة من الاستعباد المتبادل» (ص ١٢٤، ١٩٨٣).

وتشغل بعض روايات ما بعد الحداثة بمسألة «أى التواريخ يبقى؟» مثل رواية تيموفى فيندلى Timothy Fin-dley (الكلمات الأخيرة الشهيرة). وتخلق رواية الرواية التاريخية إشكاليات من كل شئ واعتبرته الرواية التاريخية بديهياً، بهذا تزعزع المفاهيم المستقرة عن الرواية والتاريخ. ولكن ندلل على ذلك أقدم وصف باربرا فولى Barbara Foley المختصر لنموذج رواية القرن التاسع عشر التاريخية، وأسّض تغييرات ما بعد الحداثة بين أقواس مرعبة:

«[لا] تقدم الشخصيات تصوراً مصغراً شاملاً لأنماط اجتماعية نموذجية. وهم يملكون بصراعات وتقيدات تجسّد الاتجاهات المهمة [ليس] فى التطور التاريخى [مهما كان معنى ذلك، فإن بناء خط السرد يعود حتماً إلى نصوص أخرى مستعينة بنصوص غيرها]

يستخدمه لاختبار طبيعة العالم المتضمن في البنية النظامية للحبكة .

إن قضية السرد *narrativity* تشمل قضايا أخرى كثيرة تشير إلى وجهة نظر ما بعد الحداثة التي تقول إننا نعرف الواقع حسب ما تنتجه وتحفظه التمثيلات الثقافية. وليست التمثيلات في رواية الرواية التاريخية مجرد تمثيلات لغوية بسيطة، لأن *ekphrases* أو التمثيلات اللغوية للتمثيلات المرئية، غالباً ما تكون لها أدوار تمثيلية جوهرية . على سبيل المثال، في رواية «كارينيتيه» *Car peintier* (انفجار في كاتدرائية - *Explosion in Cathedrale*) تقدم سلسلة «جواه» (كوارث الحرب *Desastres de la guerre*) أعمالاً من الفن المرئي تمثل مصادر وصف الرواية للحرب الثورية، وإن سابع هذه السلسلة - بالإضافة إلى (الثاني من مايو *Dos de Mayo*) و(الثالث من مايو *Tres de Mayo*) - ذات أهمية خاصة لأن «كارينيتيه» يسقط إلهاماتها بالمجد، وهذه إشارة ساخرة منه إلى وجهة نظره. والنصوص الأدبية التي تدخل في القصة تقوم بوظيفة مشابهة؛ فتفاصيل بيت إستاناب *Estaban* وصوفيا *Sophia* في مدريد تأتي من (فيدا *Vida*) لـ «Torres Villarels» وهو كتاب قرأه إستاناب في بداية الرواية.

لا تختلف رواية الرواية التاريخية عن الرواية التاريخية والتاريخ المروي في ضرورة التعامل مع مشكلة مكانة حقائقها وطبيعة براهينها، أي وثائقها. ويتضح أن القضية هنا هي كيفية استخدام هذه المصادر الوثائقية، هل يمكن أن تروي رواية موضوعية محايدة؟ أم أنه يستحيل منع تدخل التأويل مع السرد؟ إن السؤال المعرفي الخاص بكيفية معرفتنا للماضي ينضم إلى السؤال الشكلي عن طبيعة مكانة آثار الماضي . ومن فضل القول إن إثارة ما بعد الحداثة لهذه الأسئلة لا تقدم إجابة لها ولكن الانفتاح على الاحتمالات لا يؤدي إلى نوع من النسبية

(راجتايام) لا نفسه ما هو تاريخي وحقيقي في لعبتهم، ولكنهم يجعلونها ذات صبغة سياسية من خلال إعادة النظر من زاوية رواية الرواية في علاقات نظرية المعرفة وطبيعة الوجود بالتاريخ والرواية؛ فكلهما يعد جزءاً من خطابات ثقافية واجتماعية أكبر اعتبرها بعض ملارس النقد الأدبي الشكلي خارجية وغير ذات صلة. وكذلك فإن جزءاً من إيديولوجية ما بعد الحداثة يتمثل في عدم تجاهل الانحياز الثقافي والتقاليد التأويلية وكذلك إعادة النظر في أقوى الحجج وهي نفسها غير مستثناة من ذلك.

تكمّن قضايا الذاتية والتناص والإشارة والإيديولوجية وراء العلاقات الإشكالية بين التاريخ والرواية في ما بعد الحداثة، بينما يفسر كثيرون من المنظرين في الوقت الحاضر إلى القص بوصفه «الأمر الأكبر» الذي يشمل هذه القضايا كلها، لأن عملية خلق القص قد أصبحت شكلاً جوهرياً من أشكال الفكر الإنساني، ولغرض المعنى والاتساق الشكلي على فوضى الأحداث . فالقص هو الذي يترجم المعرفة إلى حكي. وأن هذه الترجمة بالتحديد هي ما تشغل رواية ما بعد الحداثة. وهكذا، فإن تقاليد السرد في كل من التاريخ والروايات ليست قيوداً بل هي شروط تمكن الكاتب من كشف المعنى. وإن إرباك هذه التقاليد أو تحديها من شأنه خلخلة مفاهيم بنائية أساسية مثل العلية والمنطق، وهذا يحدث مع طبل أوسكار *Oskar* في رواية (الطبله الصفيح *The Tin Drum*)، فالكاتب يضمن تقاليد السرد في متن الرواية ويتمدد إضعاف أثر هذه التقاليد . إن رفض إدماج المقطعات في روايات مثل (الفندق الأبيض) هو رفض للانغلاق *closure* أو النهاية المقدرة *Telos* وهي أشياء يتغنيها السرد عادة تقول مارچوري بيلوف *Marjorie* Peloff إن شعر ما بعد الحداثة يستخدم السرد في أعمال مثل قصيدة «أشبري *Ashbery*» (They Dream Only of America) وقصيدة دون *Dorn* (Slinger) ولكنه

كانت الوثائق سجلات رسمية) أو أفراد (لو كانت شهادة شخصية). وكما في رواية الرواية التاريخية، فالدرس هنا أن الماضي كان موجوداً بالفعل ولكن معرفتنا التاريخية به تُرسل أو توصل توصيلاً سيميوطيقياً .

وأنا لا أقصد الإحياء بأن هذه رؤية جديدة غير مسبقة، ففي عام ١٩١٠ كتب «كارل بيكر Carl Becker»: «إن حقائق التاريخ لا توجد بالنسبة للمؤرخ حتى يخلقها» (ص ١٢٥)، أي أن تمثيلات الماضي ينتخبها المؤرخ ليشير إلى ما يقصده، وأن هذا الاختلاف بين الأحداث (التي ليس لها معنى في ذاتها) والحقائق (التي يسبغ عليها المعنى) هو ما يحظى بأَكْبَرِ اهتمام من جانب ما بعد الحدالة. فإن الوثائق نفسها تختار بوصفها دالة لمشكلة معينة أو وجهة نظر معينة. وغالباً ما تشير رواية الرواية التاريخية إلى هذه الحقيقة باستخدام التقاليد المتعلقة بالنص التاريخي (خاصة الحواشي)، وذلك لتضم وتضعف حجة وموضوعية المصادر والشروح التاريخية. وبخلاف الرواية الوثائقية التي عرّفها باربرا فولى، فإن ما أسميه رواية ما بعد الحدالة «لا تتطلع إلى قول الحقيقة» بقدر ما تسعى إلى تحديد مصدر الحقيقة التي يتم سردها، وإنها لا تسعى إلى ربط «هذه الحقيقة بادعاءات المصدقية التجريبية»، بل تختبر أساس أى ادعاء للمصدقية. كيف يراجع المؤرخ أو (الروائي) أى عرض تاريخي على الواقع التجريبي الماضي بهدف اختبار مصداقيته؟ وإن أنواع الأسئلة التي نوجهها عن الأحداث لا تعطي حقائق بل تبنيناها. يقول مدرس التاريخ في رواية (ووتر لاند): «إن التاريخ «شع لا يمكن محوه فهو يتراكم ويؤثر» وخطاب ما بعد الحدالة الروائي أو التاريخي يوجه سؤالا: «كيف نعرف ونفهم شيئاً بهذا التعقيد».

التاريخية أو الحاضرة presentism بل إنها ترفض إسقاط معتقدات الحاضر ومقاييسه على الماضي المتفرد، وتؤكد تأكيداً جازماً على خصوصية الحدث الماضي وتفصيليته. مع ذلك، فإن ما بعد الحدالة تدرك أننا محدودو القدرة معرفياً بالنسبة لمعرفة هذا الماضي بما أننا مشاهدون وممثلون في العملية التاريخية. وتقتصر رواية الرواية التاريخية تمييزاً بين «الأحداث» و«الحقائق» وهو ما يجمع عليه كثيرون من المؤرخين. فالأحداث تصاغ في شكل حقائق وذلك بربطها بـ «أطر فكرية أكبر تدمج فيها حتى تعتبر حقائق».

إن التاريخ والرواية، كما رأينا آنفاً، يصوغان مواضيع اهتمامها، أو بعبارة أخرى يقرران الأحداث التي ستصير حقائق. وإبراز ما بعد الحدالة للإشكاليات يشير إلى الصعوبات المحتملة الخاصة بتجسد الأحداث وإمكانية الوصول إليها (ففي مكان المحفوظات لا نجد إلا آثاراً نصية نصنع منها حقائق)، (هل ما لدينا أثر كامل أم جزئي؟ وما الذي غيب أو استبعد بحجة أنه مادة غير حقيقية؟). ويقول «دومنيك لا كايرا Dominick La Ca- pra» إن كل الوثائق أو الآثار التي يستخدمها المؤرخون ليست براهين محايدة لإعادة بناء الظواهر المفترضة أن لها وجوداً مستقلاً عنها؛ فكل المعلومات التي يتم التوصل إليها من خلال عملية جمع الوثائق، والطريقة التي تؤدي بها، هي ذاتها حقيقة تاريخية تحد من مكانة المفهوم الوثائقي للمعرفة التاريخية. إن هذا النوع من الرؤية هو الذي أدى إلى نشأة سيميوطيقا التاريخ، لأن الوثائق تصبح إشارات إلى أحداث يقوم المؤرخ بتحويلها إلى حقائق. وهي كذلك إشارات بالفعل داخل سياقات مبنية بناء سيميوطيقياً يعتمد بدوره على مؤسسات (إذا

الاتجاهات الجديدة في رواية أمريكا اللاتينية*

جيمس هيجنز**

لخوسيه أوستاسيوس ديشيدا (١٩٢٤) و (دون سيجوندوا سوميرا) لريكاردو جوهرالدس (١٩٢٦) ، و (دونا بربارا) لروملو جاليجوس (١٩٢٩) ، ثم كان أن أنتجت المرحلة آخر أعمالها العظيمة بظهور رواية (هذا العالم الرحب الغريب Broad And Alien Is This World (١٩٤١) لفيرو إليجيريا . وتتحدد ماهية «القص» الجديد ذاته على صورتين. ففي الأربعينيات والخمسينيات، ظهر طراز مغاير من الكتابة على يد كتاب مثل بورخيس Borges وأرنيتي Onetti وساباتو Sabato وأستورياس Asturias وكارنتير Carpentier وروفلو Rulfo وأرجيلس Arguedas وروا باستوس Roa Bastos. ومن هنا، يجدر بنا القول إن الاتجاه الروائي الجديد يسبق ما يمكن تسميته بمرحلة «الرواج» Boom: الاصطلاح يستخدم خطأ، أحياناً ، مرادفاً للمرحلة، بينما يشير ، في حقيقة الأمر، إلى تلك الطفرة التي أخرجت في الستينيات، واستمرت إلى السبعينيات، عندما اكتسبت الرواية «الأمريلاينية» شعبية متزايدة، خارج أمريكا اللاتينية ذاتها، محققة نجاحاً تجارياً لم يسبق له مثيل. وقد تركز ذلك «الرواج» بشكل

تشهد الأحقاب الأخيرة ازدهاراً ملحوظاً في الرواية «الأمريلاينية»^(١) — إن جاز التعبير. ولا شك أن ظهور ما يمكن تسميته بالاتجاه الروائي الجديد، يشي مقدماً بوجود نوع من «السرد القديم» ، قد تمت مجاوزته ، بالفعل، في مرحلة مبكرة من الأربعينيات التي يمكن اعتبارها حناً فاصلاً بين مرحلتين. وكان الاتجاه نحو واقعية الأسلوب القديم للرواية الإقليمية، هو الاتجاه المهيمن في الأحقاب السابقة على الأربعينيات الذي وصل إلى ذروته مع أعمال مثل: (الإعصار Vortex)

* هذه ترجمة لـ Spanish - America's New Narrative الفصل الخامس من الجزء الأول لكتاب Post - Modernism And Contemporary Fiction (ما بعد الحلقه والقص المعاصر) لإدموندج. سمث (١٩٩١).

وقام بالترجمة: سيد عبد الخالق، مترجم وباحث مصري.
**جيمس هيجنز: أستاذ أدب أمريكا اللاتينية بجامعة ليغربول، ومحاضر زائر بجامعة «تلسيونال مايور دي سان ماركوز» في ليما. من مؤلفاته (تاريخ الأدب البيروني) والكثير من الدراسات حول الشعر البيروني ، وثلاث دراسات مطولة عن كاتب كولومبيا الشهير: جارتيا ملوكيز. وبعد الآن كتاباً عن القاص البيروني طومون ريسور.

ملكة هنا العالم (١٩٤٩)، خطوات ضالة (١٩٥٣)، انفجار في الكاتدرائية (١٩٦٢)، مبرات الولاية (١٩٧٤).

— خوان رولفو (المكسيك) :

السهل المحترق (١٩٥٣) بيدرو بارامو (١٩٥٥).

— خوسيه ماريا أرجينداس (بيرو) :

أنهار عميقة (١٩٥٨)، كل هذه الدماء (١٩٦٤)، ثعلب فوق، ثعلب تحت (١٩٧١).

— أوجستو روا باستوس (باراجواي) :

ابن الإنسان (١٩٦٠)، أنا الأسمى (١٩٧٤).

● مرحلة الرواج Boom (الستينيات و السبعينيات)

— خوليو كورتازار (الأرجنتين) :

الفتاؤون (١٩٦٠)، لعبة الحجلة (١٩٦٣)، هرة نموذجية (١٩٦٨).

— كارلوس فوينتيس (المكسيك) :

وفاة أرتيميو كروز (١٩٦٢)، تغيير الجلد (١٩٦٧)، الأرض المقدسة (١٩٧٧).

— جابريل جارتيا ماركيز (كولمبيا) :

ليس لدى الكولونيل من يرأسه (١٩٦١)، جنازة الأم الكبرى (١٩٦٢)، مائة عام من العزلة (١٩٦٧)، خريف البطريق (١٩٧٥).

— ماريو فارغاس ليوسا (بيرو) :

زمن البطل (١٩٦٣)، البيت الأخضر (٦٦)، حوار في الكاتدرائية (١٩٦٩)، حرب نهاية العالم (١٩٨١).

— خوسيه ليوناردو ليما (كوبا) :

الفرديوس (١٩٦٦).

— جوليرمو كابريرا لينفانت (كوبا) :

ثلاثة نمور حبيسة (١٩٦٧).

رئيسي حول كتاب أربعة، من استطاعوا في فترة قصيرة أن يحققوا شهرة عالمية؛ هم: كورتازار Cortazar و كارلوس فوينتيس Fuentes وماركيز Marquez ثم ماريو فارغاس ليوسا Vargas Llosa. وعليه إلى نجاحاتهم، راحت تظهر كوكبة أخرى من الكتاب من أمثال ليوناردو ليما Lima و دونوسو Donoso وكابريرا لينفانت Infant. وفي الوقت نفسه، ونتيجة لشعبية الرواية المتزايدة، انتشرت أعمال الكتاب المذكورين على نطاق واسع، في فترتي الستينيات والسبعينيات. وأخيراً، وقرب انتهاء الستينيات، انبثقت موجة أخرى جديدة من الكتاب الشباب المجهدين من أمثال بويج Buig و بيريث إيشنيك Echenique.

والقائمة التالية، برغم افتقارها الشمول، تتضمن أعلام الكتاب، وأبرز نتاجاتهم:

● مرحلة ما قبل الرواج Pre-boom (الأربعينيات والخمسينيات) :

— لويس بورخيس (الأرجنتين) :

قصص طوبى (١٩٤٩)، الألف (١٩٤٩).

— خوان كارلوس أونيتي (أرجواي) :

حياة قصيرة (١٩٥٠)، لأجل مقبرة مجهولة الاسم (١٩٥٩)، الترسسنة (١٩٦١)، جامع الجنة (١٩٦٤).

— أرنتسو سابانو (الأرجنتين) :

المنبوذ (١٩٤٨)، عن الأبطال والمقابر (١٩٦١)، جيمس المستبعد (١٩٧٤).

— ميغيل أنخل أستورياس (جواتيمالا) :

السيد الرئيس (١٩٤٦)، جامعو الذرة (١٩٤٩).

— أليخو كارينتر (كوبا) :

— خوسيه دنونوسو (شيلي) :

طائر الليل القسيح (١٩٧٠)، بيت فى الريف (١٩٧٨).

— مانويل بويج (الأرجنتين) :

خيانة ريتاميروث (١٩٦٨)، رقصة الشانجو الحزينة (١٩٦٩)، قبة المرأة المنكبوت (١٩٧٦).

— ألفريدو بيرث إيتشنيك (بيرو) :

عالم من أجل يوليوس (١٩٧٠)، مرات كثيرة يانيلرو (١٩٧٧).

هنا، وقد كانت الرواية الإقليمية تمثل نوعاً من الاكتشاف لأدب أمريكا اللاتينية، فيما تظهر لسان الحضرة طبيعة الحياة فى المناطق النائية، للمزولة، داخل نطاق القارة؛ حيث السهول والأحراش، وسلاسل جبال الإنليز، وهى فى مجملها تعدّ لونا من الرواية التسجيلية أو الوثائقية documentary. وهو لون ينزغ إلى تقدير حقيقى، لمجتمع ماء، وينجو، فى الوقت ذاته، نحو إتمام واقعية القرن التاسع عشر. وهى كذلك روية توجيهية، تحاول فضح الظلم الاجتماعى، وتشخيص مشكلات المجتمع الناجمة عن النمو الدولى، ثم تسمى، من ناحية أخرى، لدعم الثقافة المحلية. بإنصاف، لا بد من القول إن أفضل ما أتت به الرواية الإقليمية يتمثل فى كونها أكثر تاماسكا واكتمالاً، مما عرفت به، ولكنها بوصفها كلاً، برغم ذلك - كانت تتبنى موقفاً روائياً، عارضه الكتاب اللاحقون بشدة؛ ذلك للموقف الذى ينطوى انشغاله بالترقيق، أو نقل رسالة ماء، على نوع من السلاجة الفنية والسطحية فى معالجة الواقع. أما الذى يميز الروائيين الجدد عن أسلافهم الإقليميين فهو اتكائهم، فى المقام الأول، على « صنعة » أو حيلة الكاتب Writer's Craft. وكما أشرنا ضمناً، فإن واقع الكتابة لدى الروائيين الإقليميين، كان يجاوز كونه واقعا

أديباً؛ فالرواية وسيلة لنقل موقف خاص، أمام بصائر العالم، أو للتأثير على الرأى العالمى، ومن ثم لإحداث التغيير الاجتماعى. وعلى العكس من ذلك تماماً، يرى الروائيون الجدد أنفسهم بوصفهم فنانين مبدعين فى المقام الأول، التزامهم الرئيسى هو إنتاج عمل فنى متقن، ينهض واقعاً مستقلاً بذاته، يصرون على « الاختلاقية » Fictionality فى أعمالهم بنوع من رد الفعل المضاد للمزاعم الوثائقية. وأول مثال على ذلك هو « جارتيا ماركيز » فى روايته (مائة عام من العزلة One Hundred years of Solitude) التى تصور صفحاتها الأخيرة شجاج آخر أفراد عائلة « بوندا »، فى تفسير المخطوط عسير الفهم، آخر الأمر، الذى جلبه للعائلة « ميلكويديس »، ذلك الفجرى الغامض، فقط كى تكشف أن ذلك بيان بتاريخ عائلة بوندا المكتوب قبل مائة عام، وأنهم سوف يفقدون الوجود بمجرد أن ينتهوا من قراءته، وأنه، فى حقيقة الأمر، ليس أكثر من مجرد « كائن » فى خيال « ميلكويديس »، وليس ثمة وجود فعلى لذاته خارج صفحات المخطوط. نهاية كذلك - فى ظل وجود عوامل أخرى - تهدف إلى لفت انتباه القارئ إلى أن الرواية - على حد تعبير دافيد جولايير - « بناء اختلاقى...، إبداع، وليس مرآة تعكس الواقع حرفياً » (جولايير ١٩٧٣ - ص ٨٨).

ولمة اختلاف آخر بين الروائيين الجدد و أسلافهم الإقليميين. فبينما كان الأسلاف - بلا استثناء - كتاباً من ذوى التكوين الثقافى المحدود، فإن الروائيين الجدد يتميزون بإساع قراءاتهم، ورؤيتهم الأكثر إنسانية « للعالم، واحتكاكهم الأكبر بالمتجزات الجديدة على صعيد الأدب والفكر العلميين. وقد يكفى للتدليل على ذلك الإشارة إلى سعة الاطلاع المبهرة التى تتضمنها أعمال « بورخيس » مثلاً، أو كورتازار، أو فويتيس، أو الإشارة إلى المصادر التناسية التى تتوافر بكثرة عند ممثلى هذا التيار، كى ندرك أن كاتب أمريكا اللاتينية المعاصر

«راح القس يفحصه بنظرة متأسية، ثم زفر قائلاً: - يابني.. سأكون قانعاً، لو أنه بمقدورى أن أُنشِئ من أنثى، وأنت الآن.. على قيد الحياة!» (ماركيز- ١٩٧٨: ص ٢٣٠).

هنا يدحض «ماركيز» الزعم بـ «حكى الأشياء كما هي». فالروائيون الجدد قد كفوا منذ «البديلة» عن مشاركة الواقعيين افتراضاتهم اليقينية بقدرة الإنسان على فهم العالم وتوصيفه. وبالنظر إلى قدرة هؤلاء الكتاب على ترجمة الواقع إلى مفردات، وصل «الاتجاه الشكى» إلى ذروته فى (ثلاثة نمور حبسية Three Trapped Tigers). لجوليرمو كابريرا إينفانت؛ حيث التلاعب بالألفاظ إلى ما لا نهاية، وكذا المساجلات الأدبية المفتوحة، ومحاكاة عدد متوع من الأساليب الفنية، جميعها تشير إلى وعى حاد بخناق اللغة. وقد توغل كتابة ما، فى مناققتها بنوع من الأدب ينطوى على قدر من «الحظية»، أو المخاطرة، يترك «فى تجنبه الادعاء بقول شىء». «القارئ يفسر ويعمل ما استطاع، بينما لا يمنحه سوى قطعة من «زهر النرد»، وقائمة عشوائية من المفردات. إن «السرد الجديد» يتحدى، بشتى الوسائل الممكنة، الزعم التقليدى بوجود عالم منظم، منسجم مع ذاته، يشكل أساس «السرد الواقعى» فى محاولته لإعادة إنتاج الواقع فى الأدب. فإحدى التقنيات الفنية التى يؤيدها «فارجاس إيوسا» - مثلاً - تتمثل فى تجنبه الشبكة الروائية المباشرة، فى مقابل اعتماده سرداً غير مترابط، يواجه القارئ بعالم مضطرب، ومتحول، ومروغ. إذن، فالبنية المجزأة فى «بيت أخضر» (The Green House) التى تتغلغل طبيعتها، من آن لآخر، فى مساحات متقاربة، على مستوى الشكل والأسلوب، والزمان والمكان والشخص، تنقل أيضاً «صورة» بيرو المقسمة جغرافياً على المستوى التاموى والثقافى والعرقى

لم يعد محلياً، أو محدوداً، بل إلى حد كبير، «مواطن» من العالم أجمع. أضف إلى ذلك، أنه على الرغم من تأثر أصحاب الاتجاه الجديد، دون شك، بالقص الأوروبى، والأسرىكى، بجويس، وفوكنر، وبالرواية الجديدة فى فرنسا على وجه الخصوص، فإنهم كانوا على درجة من النضج والثقة بالنفس، بحيث استطاعوا احتواء هذه التأثيرات، ثم النهوض بصوتهم الأدبى الخاص، ومن ثم استطاعوا أن يسهموا إسهاماً أصيلاً فى الأدب العلمى. علينا إذن أن ننظر إلى الرواية الجديدة فى أمريكا اللاتينية، ليس فى سياقها المحلى المحدود، وإنما - بمنظور أكثر اتساعاً - بوصفها جزءاً من تطور الرواية المعاصرة بوجه عام. ومثل معظم الآداب المعاصرة، يعكس الاتجاه الروائى الجديد نوعاً من عدم اليقين الأنطولوجى (الوجودى) للإنسان المعاصر. يتضح ذلك فى قصص بورخيس التى تحاول أن تقضض زيف الادعاءات الفكرية لدى الإنسان المعاصر، وتعتمد إلى التشكيك فى قدرته على فهم العالم من حوله. قصة (الموت والبوصلة Death And Compass) - على سبيل المثال - تحاكى هزلياً القصص البوليسى كى تسخر من فكرة «المنطقية» التى ينطوى عليها هذا النوع من القصص. ويمكن قراءة هذه القصة على نحو «مجازى»؛ حيث تمثل محاولة الخبر الخاص لتفسير سلسلة من الجرائم، محاولة الإنسان، بوجه عام، فك طلاسم الكون. غير أنه ينتهى إلى أن يصبح ضحية حتمية آخر الأمر، وقد ضلّته ثقته المزعومة فى فكره، وأحبطه عالم محير، يسخر من مزاعم الإنسان فى تفسيره. إن ميل الكتاب - سالفى الذكر - إلى الإصرار على «الاختلافية» فى أعمالهم، يمكن فهمه جزئياً من سياق الاتجاه الذى طرحه بورخيس. فعندما يحاول «أورليانو الأخير» فى «مائة عام من العزلة» أن يقنع الآخرين بحقيقة تفسيره للأحداث، فإنه يصطلم بتشكك القس المصلّى، إنه هو الذى ينقصه على نحو ساخر، وواضح، تلك «اليقنيات» التى من المفترض أنه يجيدها:

حاضرة وغالبية في آن» (هاكارسى - ١٩٨٥ ، ص ١٩)

والخصلة النهائية هي رواية ليست على ثقة من شيء، على الإطلاق. وهذه «الشكينة» في إمكانية الأدب لنسخ الواقع، هي ما دفعت بالروائيين الجدد لأن يتجنبوا موقف الراوى التقليدى العليم بكل شيء، الممتلك نظرة شمولية كلية للعالم الذى يطرحه. وبشكل ما، يسعى المؤلف لإخفاء حضوره تماماً، يقصى ذاته عن ثابا السرد، بتوظيفه أساليب بديلة كالمولونوج الداخلى، والحوار، والتضمن، وجميعها تقنيات تلفت النظر إلى الطبيعة الذاتية للمادة المقدمة، وتخلق انطباعاً بحكى مستقل أو «محيد». ومن الأمثلة البارزة على هذا النمط السردى: (حوار في الكاتدرائية Conversation in The Cathedral) لمايو فارغاس إيسا التى تدور أحداثها حول محادثة تستغرق أربع ساعات بين شخصيتين. الرواية كلها مؤلفة من دالوج طويل، ووحداث سردية تتولد جزئياً، ثم تدور، جميعها، حول المحادثة الرئيسية، يتما يستمتع استرجاع كل من الرجلين حياته الخاصة ظهور أفكار واستدعاءات باطنية، وكلها محادثات جانبية، وأحداث درامية أخرى.

وعلى تقيض ذلك، نرى كتاباً آخرين يتخلون عن الزعم بـ «الموضوعية غير المنحازة» وبشكل متعمد يتباهون بحضورهم الذاتى (داخل النص)، ومن ثم، بصلابة الطبيعة الذاتية لسردهم. وكثيراً مايلفت كتابيرا إينفانت - وآخرون - الانتباه إلى دوره بوصفه مؤلفاً، بينما راوى «الفريدو بريث إيتشنيك» فى (عالم ليوليوس A World For Julius) لا يحتفظ فحسب بحوار مستمر مع القارئ، بل يتداخل مع شخصوه إلى حد أن يضع نفسه فى أماكنهم، ويخاطبهم على نحو مباشر، كما لو كانوا يتحلقون حوله، ثم، وكأنه أحد المشاهدين لحدث رياضي، نراه ينحاز لفريق منهم على حساب فريق آخر. وقد استتبع إسقاط الراوى التقليدى،

والطبقى، وكذا على مستوى العالم بوصفه متاحة هوية معدومة النظام، يكافئ أفراده المضللون داخله، كى يجدوا لأنفسهم نوعاً من التلاحم أو الانسجام بلا جدوى.

رثمة كتاب آخرون يرفضون المفاهيم التقليدية للواقع. ويحدد هذا الرفض فى محاولتهم لتهديم الحدود بين «الواقعى» و«الخيالى». ومن الحيل المفضلة عند بورخيس - مثلاً - محاولته لأن «يلعب» القارئ، وذلك «بتدعيم» أفاصيصه بشواهد أناس، وأماكن حقيقية: أسلوب اعتيادى أحدث تأثيراً جيداً فى «أبوف»، وأوكيار، وأبريس تيريتوس» من استطاعت توصيفاتهم - بوصفهم شخصوا - أن تضفى «حقيقية» على عناصر قصة تخكى عالماً خيالياً، يقابل علنا الخاص، فى الوقت الذى يحاكم فيه القص الخيالى «واقعية» العالم الذى نجاه.

ورغم ما تقدم، ربما كانت (طائر الليل القبيح The Obscene Bird of Night) لخورسيه دونوسو هى أكثر الأعمال التى استطاعت أن تلفت الانتباه بشدة إلى «لاواقعية العالم» - درامياً - وتصويره أدياً؛ حيث تكتشف الشخصية الرئيسية فى الرواية التفكك الوجودى للإنسان المعاصر بوصفه حالة سيكولوجية. إذ نرى البطل يتحمل هويات متعددة فى سرده لقصة حياته، ويقدم علنا من التفسيرات المتناقضة للأحداث، فى محاولة لاكتساب الشعور بالهوية التى يفقدتها، وللتخفى عن عالم لا يمنحه سوى «اليقين» بالاغتراب داخله. وفى تعليقته على الرواية، يفسر بامبلا باكارسى ذلك بقوله:

«كل المعلومات المقدمة للقارئ بالتالى، متناقضة، وكل الأحداث المرورية يمكن القول بعدم حدوثها كذلك. هناك حوارات ربما طرأت، وربما لم تتر، وشخصوص حاضرة لا تلبث أن تفتيب؛ أوهى

العليم بكل شيء ، أن راح يدعو « الاتجاه الجديد » بل يطالب القارئ بنوع من المشاركة الفعالة . فعند غياب توجيهات المؤلف ، على القارئ أن يفكك طلائع النص بنفسه ، من أجل الوصول إلى فهم خاص للعالم المطروح .

ويحدد كورتازار - بموجب موديلي - الدور الجديد المنوط به القارئ في (لعبة المحطة Hopscotch) في قوله :

« من الأجدى أن تقدم له شيئاً كالواجهة الخادعة : ذات أبواب ونوافذ ، بينما يجري خلفها لغز ما ، سوف يكون على القارئ الشريك أن يبحث عن حل له . والذي قد ينجح فيه كاتب هذه الرواية سوف يملأ ظهوره في مشاركة القارئ . أما بالنسبة للقارئ من الإناث ، فإنها سوف تظل عند مستوى الواجهة الخادعة » (٣) (كورتازار - ١٩٧٥ ، ص ٤٠٨) .

بتعبير آخر ، فإن القارئ الذي تخاطبه الرواية الجديدة ليس هو ذلك النوع السليبي التقليدي ، القائم بتلق وتوقع سرد مباشر قويم ، يطرح له رؤية بيّنة الواضوح للعالم . إنه « الشريك » الذي يساهم - مع الكاتب - في مشروع البحث عن معنى أعمق لعالم غامض ، ملغز .

على أن المقطع للمتخلف أعلاه يشير إلى اعتقاد دائم بمغزى الأدب ، أو دلالته . ومن « الخطأ » أن نستخلص من فقد الروائيين للجدد « الواقعية » ما مؤداه أن الرواية قد أصبحت تنحصر في مجرد لعبة شكلية ، صورية ، تنجز بمعزل عن الرجوع إلى أي شيء يعدو ذاتها . لا جدال في أن هناك عصرًا ذاتيًا جليراً بالأهمية في الرواية الجديدة ، وأن روايات عدة تتضمن

اتكاسات لطبيعة القص ، ومشكلات الكتابة ، وصحيح كذلك أن معظم الروائيين - من أمثال كاربنتير وفويتيس - يعنى بتأليف نماذج شكلية متقنة الصنع ، وأن القص الأمريلايني - بوجه عام - الراهن يتسم بخصيصة نادرة ، تتضح على وجه الخصوص عند بورخيس ، وكابريرا لينفانت ، في ولع هؤلاء بإقامة مباريات فنية مع القارئ . على أن ثمة نصاً واحداً ، على الأقل ، يجهر باعتقاده الواضح بدور أو به « فعل الكتابة » : (الفردوس - بورترية لصورة فنان) - على سبيل المثال - لحوسبه ليوزما ليما ، تعرض لمرحلي الطفولة والمراهقة لشاعر شاب ، يجيد لونا من الشعر ، تمثل مفردته آليات لفهم العالم وخلق تصور ما للتاريخ ، ومن ثم تحقيق « الهوية المطلقة » . وتبدو الرواية حالة مطابقة - إلى حد ما - لعمل مؤلفه ليس شاعراً فحسب ، بل شاعراً كاثوليكيًا كذلك . غير أن « كم » الخيال « الخالص » الذي طرحه - ولم تزل طرحه - الرواية الجديدة في الأحقاب الأخيرة يكاد ينز بانهياب الثقة التام في الكلمة المكتوبة . فمن الجدير بالإشارة أن كابريرا لينفانت في (ثلاثة نمور حبسية) مثلاً ، يعيد تصوير حالة « هافانا المعاصرة قبل الثورة » ، وكأنه يلقى بظلال الشك حول إمكانية إجراء مثل هذا المشروع . والثابت أن معظم روايتي أمريكا اللاتينية يحاول تصوير الواقع الاجتماعي الخاص ببلاده ، وإن كان بعض هذه الأعمال - لاسيما (انفجار في الكائناتية) لكاربنتير ، و (مائة عام من العزلة) للماركيز ، و (حرب نهاية العالم) لفارجاس ليوسا - تعد من قبيل الروايات قارية النظرة ، فيما تمسكه من واقع أمريكا اللاتينية بوجه عام . وعلى الرغم من انتقادهم لمزاعم الروائية ، وكذلك ، وعيهم بجسامة الدور الذي يواججه الكاتب ، فإن الروائيين الجدد لا يزالون يطمحون لأن ينجزوا ما يحاول إنجازه الروائيون بوجه عام . أعني : تصوير العالم للمعيش . وعلى نحو تطبيقي ، يحتمل الروائيون الجدد في المقام الأول على ما يمكن وصفه به « التصور للتعدد ، أو الأكثر

الرهيف للمشاعر الذي كان يحكى قصة حياته المبكرة بضمير المتكلم ، لشيء آخر غير « جاجور » ذلك الديوث للشاغب الذي رأيناه يدبر المكان بالمدرسة . (وفاة أرتيميو كروز) The Death of Artemio Cruz لكارلوس فويتيس ، هي كذلك واحدة من أبرز النماذج الروائية على تعددية صوت الراوى ؛ حيث تصور احتضار ثورى سابق ، تحول إلى قطب من أقطاب الرأسمالية الفاسدة ، عبر متواليات سردية تنتقل بين ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب . وشيء من التجاوز ، تعرض وحداث ضمير الغائب للوقائع الرئيسية في حياته على نحو موضوعي ، بينما تقتل مونولوجاته الداخلية مجموع الأفكار التي تتناوب وهو راقد على فراش الموت ، يراجع حياته الماضية ، متأرجحاً بين الكبرياء والشعور بالذنب . وفي الأجزاء للروية بضمير المخاطب ، نراه « يخاطبه » بصوت اللاوعى - في صيغة المستقبل - الذي يردده للوراء كي يعايش من جديد لحظات الحقيقة ، وهو يستقر على تلك الخيارات التي أدت إلى تدمير حياته لاحقاً . هذه الرؤية التعددية لكروز لا تقسم إطلاقة عميقة على طبيعة القوى المتصارعة التي تحاول جاهدة بفرض النيل من حياته فحسب ، وإنما تمكس كذلك فقدته التكاملي بوصفه رجلاً ، ونفسه في مواجهة موت وشيكة . والمحصلة النهائية : هي أن الانتهازية الذي لا يمكن الدفاع عنه أخلاقياً ، يبدو شخصية إنسانية تماماً ، رجلاً يكفى بأن يلتقط قطعة من الكمكة ، وأن يتناولها ، يتأرجح ، فيما يجبر الآن على اتخاذ قراراته ، بين تهتة الذات ، والشعور بالخيانة الذاتية .

ويسيطر الروائيون الجدد كذلك من « مدى » الواقعية بمنح العالم الذهني المكانة ذاتها التي يحتلها العالم « الفيزيقي » أو الاجتماعي . فالواقع الذاتي ، يصالح بوصفه لا يقل « حقيقة » عما يمكن تسميته بـ « الواقع الموضوعي » ، وما يتم التوصل إليه على المستوى الفكري ، أو الشعوري ، أو التخيلي يسجل

شمولاً ، للواقع » : ذلك المفهوم الذي يعنى طبيعة واقع معقد ، متعدد الأوجه . إن الشكل السردى الجزئياً ، والمنجز على هذا النحو في أعمال « ليوسا » مثلاً ، معنى به مضاعفة الوسيلة التي قد نختبر من خلالها الحياة المعيشة . فالأحداث ، والمعلومات للطروحة ، تقدم لنا بطريقة غير منتظمة . وبالتمايش والتجربة القرائية فحسب ، نستطيع أن نوصل بين أجزاء العمل الفني في وحدة واحدة ، مستغلين من طبيعة الإدراك المؤخر (أى إدراك الحوادث بعد وقوعها) . ولست أعنى ، بالقطع ، القول إن هذه الروايات مفككة البناء . إن ذلك « المونتاج » الفني يلعب دوراً حاسماً بالفعل في تخصيص رؤية القارئ للواقع ، فوحداث السرد تنتظم على نحو من شأنه أن يخلق نوعاً من التفاعل الإيجابي مع النص ، ومن ثم ، اعتماداً لـ « مناخير » جديدة للرؤى ، تنكس على بعضها البعض ، فيما تتبادل زوايا الكشف والتوير .

ثمة « تقنية فنية » أخرى مفضلة من جانبهم كذلك ، تتمثل في اعتماد تعدد « صوت الراوى » بغرض تقديم وجهات نظر متعددة للواقع ذاته . هاهى (زمن البطل The Time of The Hero) لماريو فارغاس ليوسا - التي تدور أحداثها في « أكاديمية عسكرية » ببيرو ، حيث يتظاهر طلابها بنوع من الرجولة الظاهرية بوصفها استراتيجيات حيائية - تترواح فيها مستويات السرد بين ضمير الغائب ، والمونولوج (الداخلي ، والمنطوق) كي تكشف عن تلك الهوية بين شخصيات الأولاد وبين ذواتهم المجترحة الرقيقة ، من ناحية ، وكى تلقى الضوء على كيفية أن هذه « المعاملة » - التي « يلغها الأولاد بالأكاديمية » من شأنها أن تشوه شخصياتهم بإجبارهم على قمع مشاعرهم الرقيقة من ناحية أخرى . وتتضح ، بدرجة أكبر ، هذه الهوية درامياً ، في الختام المفاجئ الذي يجبرنا على إعادة تقييم قراءتنا للرواية ؛ حيث يتكشف لنا أن الصبي ، مجهول الهوية ، الخائف

أستورياس، وكاريتير وأرجيلس ، وهو لون يحاول نقل للمعتقد الديني السحري، والرؤية الأسطورية للعالم التي تعتنقها الشعوب الهندية والزنجية من أمريكا اللاتينية .

ثمة وسيلة أخرى من وسائل تجاوز الرواية الجديدة لنطاق الواقعية التقليدية ، يتبدى في « إعادة خلق » أنماط المقول أو للنطوق ، ليس بفرض اعتماد صحته ، أو قوته ، وإنما لتصوير المجتمع على نحو يسمح بالتعبير عن ذاته شفاهيا . (عالم ليوليوس) على سبيل المثال لايتشنيك ، تخيط - باستهجان - بطرائق الكلام المعسول للطبقة الراقية في ليما ، كما تعكس الوجود المرهق المستقل للأقلية البيروية . وكذا الأمر في (ثلاثة نمور حبسية) لإنفانت: صورة جامعة لمجتمع كويا قبل الثورة، تنقل ، على مستوى لغوي ، وعبر إعادة إنتاج النمط اللغوي المنطوق في « هافانا » ذلك الوقت ، وموقف الدولة التابعة ، غير المستقلة ، وكذا عقدة الضمة الثقافية التي تنعكس - في مجملها - على الوعي الذاتي للناطقين بالكوبية ، في محاكاةهم الثقافة الإسبانية ، وفي الاستخدام واسع الانتشار للإسبانية الإنجليزية Span-lish . وبالمثل ، (خيانة ريتا هيروث Betrayed By Rita Hayworth) ، وكذلك (رقصة الشانجو الحزينة Heart-break tango) للثوبيل بويج ، كلتاهما تعتمد على المونولوج الداخلي ، والمونولوجات الطويلة ، ومستخلصات المفكرات اليومية ، والرسائل التي تكشف الطبقات الدنيا من خلالها عن نقص حاد في شعورها بهويتها الخاصة ؛ فيما تنتحل هويات مستعارة ، مستقاة تارة من الثقافة الشعبية Pop Culture ، أو على هيئة أفلام هوليودية ، أو أوبرات صابونية ⁽¹⁾ Soap Opera ، أو أغنيات شائعة تارة أخرى - الشفاهية ، كذلك ، خصيصة تميز أعمال « خوان رولفو » التي تعيد روايته (ييلرو بارامو Pedro Paramo) تصوير الريف المكسيكي ، من خلال سرد قد يبدو للوهلة الأولى تقليدياً ، غير أنه يكشف تدريجياً عن بنية مؤسسة شفاهياً ، مع ظهور أحد الشخص : خوان

باعتباره « حقيقة واقعة » . فالأحداث المسرودة في رواية دونوسو (طائر الليل القبيح) مثلاً ، تمثل نوعاً من « تطبيع » الفانتازيات ، والهواجس غير السوية التي تنتاب الشخصية الرئيسية « همبرتو بينالوزا » ، الذي يعيش - سكرتيراً لجيرونيمو ازكوييتيا - في ظل العالم الامتيازي لحكومة الأقلية ، بأحلام - للتواصل مع مراتب الطبقات العليا - لا يزغزع من توازنها سوى شعوره الذليل بالضعة على المستوى الاجتماعي . وفي واحدة من الأحداث الرئيسية بالرواية ، لا يكشف « بينالوزا » بأن « يدبث » رئيسه ، بل ينسب إلى زوجه ورثا لم يكن عضو حكومة الأقلية (رئيسه) قادراً على إنجابه . وبالتتابع فحسب ، ينكشف لنا جلياً أن كل ما تم سرده على أنه « أحداث حقيقية » ، هو في الواقع ، ليس أكثر من فانتازيا يشار بينالوزا خلالها لغصة منزلته الاجتماعية ، ويؤسس لانضمام نفسه داخل الحكومة .

ثمة حالة مغايرة إلى حد ما في رواية ماركيز (مائة عام من العزلة) التي تحكي تاريخ مدينة صغيرة من « ماكونتو » ، ليس بالضبط كما حدث هذا التاريخ ، وإنما على غرار ما خبره أهل هذه المدينة ، وفسروا أحداثه ، وكما تناقلوه عبر أعراف الحكى الشفاهي . وهنا ، وعندما تختفي ريميلوس الجميلة ، تسجل الرواية حقيقة أن « أغراب المدينة » كانوا يرون أنها هربت مع رجل ما ، وأن قصة صعودها إلى السماء ليست إلا حكاية ملفقة من جانب العائلة في محاولة للتستر على تلك الفضيحة . غير أن الرواية تنحاز لتفسير العائلة، وتسرده تفصيلاً . ف رؤية الأحداث على هذا النحو تتساق كلبية مع تصور ثقافي لشعب ريفي منزول ، ومن ثم يمكن تصورها مندرجة تحت « الأحداث المعقولة » أكثر من اعتبارها معجزات التقدم التكنولوجي المعاصر ، كصناعة السينما مثلاً . وهذا النمط من الواقعية الذي يندرج تحت مسمى « الواقعية السحرية magic realism » يشغل حيزاً رئيسياً في أعمال

مباشرة ، يجرى فوق الجدران كي يتجنب
تلوث السجاجة ، و . .

بينما الأم تتابع خط سيره وهو يعود للجسم ،
يتحول إلى نوع من « الأحبال السريعة ..
الهائلة ، في محاولة لإعادة تأسيس رابطة ما
قبل الولادة فيما بينهم » .

وبالمثل في « بيدرو بارامو » ، فالإحباط الذي يمر
كثيرة الشخصية الرئيسة ، وكذلك فيض التوهجات التي
تمثل « نموذج الوجود » في الرواية ، يشار إلى كليهما
رمزياً من خلال الحلقة التي يتسلق فيها بيدرو الصغير
التل مع صديقته ، ليُطَافَ طائفة زرقية تأخذ شكل
« الطائر » ، لا شيء إلا كي يربا ارتضاء الخيط ،
وسقوط الطائفة إلى القاع . والرواية ، كلاً مجزئة بصور
تترواح بين الصعود والهبوط ، كي تعيد ترديد نمطة
الموضوع الرئيس للرواية : انكسار الآمال والطموحات
الإنسانية . ويضئ هذه النماذج الروائية ، حقيقة ، لا تعتمد
على عنصر الحبكة الدرامية وإنما على « تسمية »
الموضوع اللغوي لها ، من خلال « موتيفات » متكررة .
هكذا الحال في رواية « السيد الرئيس » (The President)
لأستورياس ، و يطرح موضوعها الرئيس انهيار جميع
الأواصر الإنسانية في مجتمع تحكمه ديكتاتورية قمعية ،
ومن ثم ، فإن مواجهة الشخصيات الرئيسة في الرواية
بأسى بريد غارق في سكره - لا يستطيع حتى أن يتفوه
بوضوح ، أو يسلم خطاباته التي تظل تساقط منه طوال
الطريق - على النحو اللائق هي واحدة من سلسلة
أحداث رمزية تكشف عن انهيار عام في طبيعة التواصل
في بلد قد كُتِلَ حي بالتماسك الاجتماعي .

والأسطورة myth واحدة من أشكال التعبير المجازي
التي عنيت الرواية الجديدة بتوظيفها ، وفي إطارها
تأسست بنائياً روايات عدة . رواية « الرئيس » ، السابق
ذكرها ، تحكي سيرة وصيف ديكتاتور يسقط بغيبضا

بيدرو ، بوصفه مؤلفاً داخلياً للنص ، يسرد أحداث هخته
الخاصة ، ويخاطب - ويستمع إلى بقية الشخصيات
الأخرى - إن أسلوب رولفو الشفاهي هنا ، وكذا في
(السهل المحترق Burning plain) في تجليه من خلال
تقنية التكرار المستمر للألفاظ ، والعبارة ، على غرار
شليد الشبه بطريقة «عود على بدء backtracking»
أو « الرجوع إلى حيث بدأنا » في القص الشفاهي ،
يتجاوز بغير شك ، كونه مجرد حيلة شكلانية ، فهمه
الرئيسي هو أن يضعنا في قلب عالم البسطاء الريفيين
حيث « الأمية » هي كل تاجهم الثقافي !!

وخوسيه ماريا أرجيداس كاتب آخر يحاول أعماله
التعبير عن الثقافة الشعبية الشفاهية وتصوير عالم
الفلاحين الهنود في منطقة الأنديز البيرو . إلا أنه ذلك
قد واجه أرجيداس بإشكالية كبيرة ، عند ترجمة مشاعر
الفلاحين التي تمر عن فمها في لغة الكيتشوا (a) Quechua
إلى البيئة الإسبانية المخالفة . ومن ثم فإن إنجاز
الكبير قد تبدى في اعتماده أسلوباً يسمح بالإمساك
بإيقاع ، ونكهة الكيتشوا ، وبالتالي ، نقل ذلك العالم
الروحاني لهنود الأنديز .

وبينما تركز الرواية الجديدة في أمريكا اللاتينية
على « الواقعية في مفهومها الشمولي » تحاول كذلك
التكثيف من « تعبيرية النثر » من خلال إعادة تمثيل
الواقع في أسلوب غير حكائي ، وعلى غرار الوسيلة التي
يستخدمها - اصطلاحاً - الشعر . في (مئة عام من العزلة)
مثلاً ، نرى أن التواصل التخاطري أو التراسلي الذي
يربك نوايس الطليعة كي يوحد روحياً بين أورسولا
وخوسيه أركاديو في لحظة وفاته ، ينقل رمزياً في
عبارات « فيزيقية » :

« دم الابن ينهب للبحث عن الأصل الذي
نشأ منه ، يتسلق الحواجز ، يطلق في قفزات

للتقليد « العقلي الثقافي »^(٦) للغرب . وعدد كبير من الروائيين الجدد ينزعون إلى تصوير « اغتراب » الإنسان الغربي . لارسن ، مثلاً : الشخصية الرئيسية في رواية كارلوس أونيتي (الترسانة Shipyard) يصور كاريكاتورياً هذه الحركة ، أو أصحابها : أبطال التسلق الاجتماعي في قص القرن التاسع عشر . وذلك بادعائه المسؤولية عن « الترسانة » ، بينما هو ، في حقيقة الأمر ، يتوود إلى ابنة صاحبها . غير أن العالم الذي ينتج من خلاله تأثيره الكاريكاتوري ، أو « الجروتسكي » هو عالم يسخر من التقلم ، وروح التفائل التي سادت العصر الصناعي . فصاحب الترسانة مفلس وابنته معجونة ، والمبناة المتحطل لم يعد يعمل بكفاءة ، والموظفان الباقيان يقضيان الوقت في قراءة ملفات بالية . إن لارسن في الحقيقة يمثل شخصية « المغترب » الذي يحاول أن يتواصل مع عالم عيشي ، بالدخول في قلب اللعبة ، وأن يمارس حياة لا جدوى منها بطريقة من يمارس حياة ذات مغزى . وبشكل أعم ، فإن « تفسير » أونيتي للحضارة الغربية يعرب عن هويته من خلال شخص ففتقد التكيف مع المجتمع ، وتحاول خلق واقعها الخاص البديل . على أن « خوليو كورتازار » يعدّ الكاتب الأكثر وضوحاً في انتقاده التقليد الثقافي للمادى في الغرب ، وفي كشفه عن الحاجة للملحة لوسيلة بديلة بغية التواصل مع الواقع . إن الموضوع الرئيسي في (لعبة الحجلة) هو المطالبة بـ « المصداق » الذي يفترقه « الغربي » ، فيما تكبله القيمو المادية المشوهة ، وتقاليد البورجوازية المقيمة . « أوليفيسرا » في (لعبة الحجلة) يرفض أن يذعن للمعايير المتعارف عليها ، يلم نفسه ، بوصفه بديلاً لهذه المعايير ، لما هو دون « للمادى » محاولاً أن يعيش على أساس أكثر صدقاً وحيوية . ذلك الأساس الذي يبدو عيشياً بالمعايير الاصطلاحية . وكما يشير العنوان ، تلبو الحياة لعبة حجلة ، حيث الهدف هو إيجاد مخرج ما ، إلى « مربع الحقيقة القصصى » . وتعرض الرواية بوسائل شتى للأتماط التقليدية للفكر الغربي ، وللسلوك

ومكرها ، وتحت تأثير الحب ، يندم على سوء تصرفاته ، ويغير من طرائق حياته . إنها محاولة للتعبير - بصياغة معكوسة - عن أسطورة : « تمرد إيليس على الذات الإلهية » . الرئيس يتمثل في شخصية الشيطان بكونه يحكم عالماً جهنمياً ، بينما شخصه المفضل : أنجيل فيس (الوجه الملائكى) ، يتخذ شكل « إيليس » . لكن تمرده يأخذ صورة « نبذ الشر للخير » بوصفها جريمة خيانة عظمى ، على إثرها ينفي إلى مجاهل الأرض في سجون الرئيس المدلهمة . هذه المعالجة الأسطورية للديكتاتورية لا توفر للرواية رؤية إنسانية أكثر رحابة فحسب ، بل تنقل في الوقت ذاته الصراع الجوهري بين الرقى الإنسانى من ناحية ، وحب الاستئثار الذي يكمن خلف الصراعات السياسية من ناحية أخرى . وعلى نحو مشابه ، تركز رواية رولفو (بيدرو بارامو) على رحلة « خوان بريسبادو » إلى موطنه الأصلي : مدينة كوما لا ، كى يبحث عن والده . تلك الرحلة التي تمثل « العوز » المكسيكى للهوية . وبشكل أكثر عمومية ، هى البحث الإنسانى عن السعادة . ورغم ذلك ، تتكشف الرحلة عن كونها « هبوطاً فى الجحيم » . فكوما لا ليست أكثر من مدينة « شبحية » ، حطمتها - من قبل - قمع أبيه لها ، ذلك الطاغية الإقطاعى : بيدرو بارامو ، يعيش سكانها القليلون الباقون في حالة من التردى واليأس ، على قناعة بأنه قد حكم عليهم ، بالنفسى إلى الأبد ، من نعيم « الله » . وفوق ذلك ، فالرواية في اعتمادها على الأساطير المكسيكية عن « حياة ما بعد الموت » تروى من داخل مقبرة ، حيث سكان كوما لا السابقون عاجزون عن أن يتحركوا كذلك في « ما بعد الحياة » ، مقدر عليهم أن يعيشوا الحشرات نفسها ، وغذابات وجودهم الدنيوى مرة أخرى .

وينطوى « الانجما الروائى الجديد » ، في تحديه لمزاعم الواقعية من ناحية ، وتمييزه للواقع الذاتى ، والأشكال المجازية للتعبير من ناحية أخرى ، على انتقاد

سعيها الدائم الراعي للقبض على صيغة إنسانية أكثر شمولاً، تلك الصيغة التي كانت تعزز أصحاب الاتجاه المبكر في الرواية الواقعية. هذه « الإنسانية » بالقطع هي واحدة من عناصر قوتها الرئيسية. فأحد عناصر الخصوبة في (بيستر بارامو) أن الرحلة الأصلية « لخوان بيرسيادور » تخلق أصداء جامعة شمولية ، باستحضارها « توازيات » مع الأسطورة اليونانية ، كأسطورتي (تليماخوس) ، أو (أرفيوس) ، بل إنسانا عندما « نغرض » هذه القراءة « الشمولية » فحسب على نص مثل (بيدرو بارامو) فإننا « نفقره » كذلك . فالرواية ، على نحو أكثر مباشرة ، تستحضر كذلك العلاقة بالأسطورة المكسيكية : رحلة كوكيزالكوتل إلى ميكتلان : مملكة الأموات . والعالم الذي نتعرفه في الرواية هو نوع تؤسس فيه الثقافة الوطنية « الوجود الحي المعيش » . وبالمثل ، فإن ديكتاتور « أستورياس » في رواية (السيد الرئيس) لا يرمز له بالشيطان فحسب ، وإنما به (توهيل) Tohil إله « المايا » القديم الذي يتطلب القربانين البشرية . وناج هذا « الارتباط » هو إظهار الطاغية السياسي في أمريكا الوسطى في تجسيد معاصر لتقليد سلفي سابق . وكما يرى ويليام روي (١٩٨٤) ، فإن الاتجاه الشمولي الجامع لرواية أمريكا اللاتينية سوف يعرضها لمخاطرة مداجنة وتخريف نصوص يشق « هدمها » أساساً من تعينها ، أو تحلدها .

وواقع الأمر ، أن كفاح شعب أمريكا اللاتينية ضد السيطرة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، يعبر ، في كثير من الأعمال ، عن نفسه في العلاقات ، أو المفاهيم الثقافية التي تناوئ الثقافة المهيمنة المفروضة عليهم من قبل الإمبريالية الغربية . وتوضح علاقة الصراع تلك ، بين الثقافة الشعبية والرسمية في عمل « روا باستوس » : (ابن الإنسان Son of Man) من خلال تمثال للمسيح بالحجم الطبيعي قام بنحته واحد من المنبوذين . ورغم استهجان السلطات الأكليريكية ، فالتمثال كان يحق

بوصفه عبثاً ، أو عقبة تحول دون الوصول إلى ذلك الهدف (خاتمة الحقيقة) وعلى نحو خاص ، لا تتطوى الرواية على بنية ثابتة . وبدلاً من ذلك ، تقدم لنا وسيلتين بديلتين لقراءتها ؛ فمن الممكن أن نقرأ على نسق تقليدي ، في وجود أو حذف مقطع النهاية من الفصول التي « لا ضرورة منها » ، أو لعلها تقرأ على نسق مزدوج معدل ، فيتضمن النص تلك الفصول التي « لا ضرورة منها » بمقتضى توجيهات الكاتب ، كي يتكون لدينا منظور جديد للتعامل مع الأحداث المرئية . نسق الرواية كما تم طرحه ، هو إذن مجرد واجهة زائفة Façade ، تخفي وراءها نسقاً باطنياً أكثر عمقاً . وحقيقة الأمر ، إن ما يدعونا لفضله « كورتازار » هو أن نطرح عنا « سبيلنا » المعتادة ، أن نقاسم ما « يلقي » علينا ، وأن نوحده بينه وشخصية « أوليفيرا » في مطالبتهما بنظم مختلف ، وأكثر مصداقاً . والمحصلة النهائية هي أن الرواية بالنسبة لقارئ سلمي ، سوف تنتهي عند انتحار « أوليفيرا » بإلقاء نفسه من النافذة ، بينما القارئ الإيجابي ، سوف يجاوز ذلك إلى تفهم أن قفزة أوليفيرا في الخلاه ليست إلا قفزة « مجازية » في بيئة ميتافيزيقية ، حيث تتمحى الأنظمة الاصطلاحية ، وتتصالح الأضداد المزدوجة ، الثنائية .

على أنه يمكن القول إن هذا النموذج من انتقاد « المادية الغربية » يتسم ، في حد ذاته ، إلى اتجاه ما ، داخل الثقافة الغربية ذاتها . وبشكل أكثر جوهرية ، فإن الرواية الأسريالينية تعارض السيطرة ، أو للمركزية الأوروبية Eurocentrism ، بالتعبير عن تجربة العالم الثالث ، وتصوير تقاليده الثقافية الخاصة المحلية .

لا شك إذن في أن « الرواية الأسريالينية » قد دخلت في غمار الاتجاه الرئيسي السائد في الأدب العالمي ، من باب إحوائها لأهم التيارات الفكرية في زمننا الراهن ، ومشاركة كتابها التصورات والمفاهيم الفنية والفلسفية للمعاصرين من الكتاب بوجه عام ، ومن

وعلى الرغم من أن هذه الأعمال نادرة ما تظهر الثقافة للمهجنة ، التي تقاوم ، والمنقلب عليها من قبل الثقافة الوطنية في أشكالها الأدبية ، فإن أصحاب هذه الأعمال أنفسهم قد تأثروا بطبيعة الثقافة التي يصورونها . رواية (ثعلب فوق ، ثعلب تحت) تبني على أسس هندية منظمة ، وتنزع إلى تطوير أسلوب « الكتاب النفاهية » الذي يحاول نقل الأشكال الفنية « الكيتشوائية » إلى صفحات مطبوعة . ويلاحظ ويليام روى « التأثير الموسيقى للثقافة الشعبية الشفاهية على جارثيا ماركيز ، والثقافة الجوارانية »^(٨) على روى باستوس ، وثقافة أمريكا الوسطى على أستورياس (روى ١٩٨٤ - ٨٥) وفي مجمل « قصر » أمريكا اللاتينية ، هناك نوع من « الانقلاب » من جانب الثقافة الشعبية على البيئة الغربية بشكل مؤثر . ولا يمكن وراء هذا التحيز للثقافة الشعبية انتماء للمجموع المقهورة فحسب ، بل هناك كذلك شعور بأن واقع القارة مختلف تمام الاختلاف عن واقع الغرب الصناعي المتقدم ؛ وكذا شعور بضرورة البحث عن هوية خاصة جذورها مغروسة في أرض « أمريكا اللاتينية » ذاتها . كارتيتير يوجه خاص يلمس تلك العلاقة بين أمريكا اللاتينية والعالم الغربي ، لاسيما في (انفجار في الكاتدرائية Ex-plosion in a Cathedral) التي تصور المجتمع الكاريبي في مواجهة فلول الثورة الفرنسية . وفي كل أعماله ، تبدو النظم الغربية « المغروسة » غير صالحة النمو في بيئة أمريكا اللاتينية . وفي تجسيده غربة مثقف أمريكا اللاتينية المتأثر بالغرب ، يكشف بطل الرواية ، وهو موسيقار مقيم في نيويورك ، فقدان هويته ، رجلاً وفناناً ، عندما يقوم برحلة إلى أحراش « أورينوكو » ، تلك الرحلة التي تصيده زميناً إلى عالم ما قبل التاريخ . لكن عودته آخر الأمر إلى الحضارة تكشف عن إدراك من جانب كارتيتير مؤداه أنه - بالنسبة لمواطني أمريكا اللاتينية بالقرن العشرين - لا بد أن يتساقط رجوع الإنسان إلى جذوره مع حقائق العالم المعاصر . وتعالج

جديراً باحترام وقبول سكان الحضر من مدينة « إيتاني » ، وتفضيلهم له على الصليب للمميز بالكنيسة المحلية . والعمل - في تمثيله لمعاناة شعب باراجواي ، ولأن يكون « الخالص المنتظر » هو واحد من بينهم - قد استطاع أن يفصل عواطف الشعب ، وطموحاته بطريقة عجز عنها « الدين المؤسسي » في تقويمه لنظام اجتماعي قمعي . وكذا الأمر في « مملكة هذا العالم (The Kingdom of This World) » لأليخو كارتيير ، فثمة تركيز على « ثورة العبيد » في هايتي في نهاية القرن الثامن عشر ؛ حيث كفاح الزوج من أجل الحرية يضع عالمهم : عالم « الدوانية »^(٩) السحري ، في مواجهة العالم للمادى للسادة الفرنسيين . وفي (جامبو الذرة Men of Maize) لأستورياس التي تركز على انتزاع ملكية الأرض من الشعوب الهندية بفرض الاستغلال التجاري لحقول الذرة . فرفض هنود جواتيمالا محاولة تخريب طريقة حياتهم ، لا يحارب بالسلاح فحسب ، بل كذلك من خلال « الأساطير » التي يحتفظون من خلالها بتصورهم الخاص للعالم . وبدوره ، يؤكد أرجينداس في رواياته أنه برغم قرون القمع ، فإن الفلاحين الهنود بالأنديز البيرو قد حافظوا على شعورهم بالهوية الذاتية ، من خلال تمسكهم بثقافتهم الوطنية . ففي رواية (ثعلب فوق ، ثعلب تحت The Fox Above, The Fox Below) ثمة تهديد بالغ القسوة لهذه الهوية يكشف عن وجهه في « التطور الصناعي الرأسمالي » الذي اجتذب فيضاً من المهاجرين هجرة جماعية من الريف إلى المدينة ، الأمر الذي نتج عنه « انهيار » في القيم التقليدية وطرائق الحياة الخاصة ، ولكن « الحضور » الشامل ، العميق والنافذ - على مدار الرواية - لمظاهر الثقافة الوطنية يرمي إلى قدرة هذه الثقافة ، ليس على الوجود في بيئة مخالفة فحسب ، بل كذلك - بوصفها متجانسة ذاتياً - على فرض « التأثير الهندي على القطر بأكمله .

وجودهم بنجاح - تعكس ثقة أرجيداس فى قدرة الثقافة الوطنية على أن تزدهر فيما وراء حدودها الريفية ، وأن تغير من شخصية المجتمع الدولى .

ختاماً ، فإن الحيوية التى يشهدها « قص » أمريكا اللاتينية - يوجه عام - فى الأحقاب الأخيرة تدل على أن كتابها ، بالرغم من الوعى الحاد بقسود الأدب ، يمتلكون الطموح ، والثقة فى السيطرة على زمام الموضوعات الضخمة . جودتها هى معيار حرفيتها التى اتسمت بها أعمالهم . ففضلاً عن « النظرية » التى تدعم أساس الرواية ، فإن الإنجاز الأكثر أهمية ، هو أن كتابها قد أصبحوا رواداً واسعى الاطلاع والإلمام بصناعتهم .

(أنهار عميقة Deep Rivers) لأرجيداس المشكلة ذاتها ، فى قصة « أرنستو » (الولد الصغير) الذى يرتبط عاطفياً بالهنود الذين ولد بينهم ، والذى - فى ذهابه إلى المدرسة « لتلقى » نوع من التعليم يؤهله لأخذ مكانه فى المجتمع - يكتشف اغتراب ذاته فى عالم ذوى البشرة البيضاء . إن الراحة التى يجدها فى عالم الهنود الروحاني هى التى تدعم شعوره ذلك ، فيهرب من بيئته الغريبة ، فى المدرسة ، كى ينصت لموسيقاهم ، ويجدد علاقته بعالم الطبيعة السحرى . ولكن تجربته تدعو للشك فى تأثير قيم « الكيتشوا » فى عالم « الأبيض » ؛ ذلك العالم الذى يضطر أرنستو أن يعيشه . ورغم ذلك ، فإن « ذروة » الرواية - التى ترى أن الهنود قد أثبتوا

الهوامش :

- (١) نظرنا صعوبة السب وتكراره فى مواضع مختلفة من المقال إلى اعتلال هذا الاصطلاح بوصفه مرادفاً - قابلاً للمراجعة - لرواية أمريكا اللاتينية ، وتحديد ألق: رواية أمريكا اللاتينية المكتوبة بالإسبانية *Spanish-America's Novel* كما وردت .
- (٢) نمة ترجمة لنتوان هذه الرواية عن الإنسانية - (هذا عالم ضيق وحرهب) ، ولا ننفى دمجنا من حجم هذا الاختلاف ، وردت بالكتابين الخاصين بأدب أمريكا اللاتينية فى سلسلة عالم المعرفة .
- (٣) فقرائ « الأتى » وفقرائ « الذكر » تفرقة وضعهما كورتافور بين فقرائ « الأتى » وفقرائ « الإجهى للمشارك إبداعياً (الذكر) - لترجم .
- (٤) الأتيرا الصابونية : مسرحية إبداعية أو تليفزيونية تعالج مشكلات الحياة المنزلية - لترجم .
- (٥) الكيتشوا : لغة هنود بيرو والمناطق المجاورة . وهى «إلإسبانية اللسان الرسمية» هناك - لترجم .
- (٦) Rationalist : شعبياً : للكفى بالمثل ، أو للحقد فى كفايته دون الوسى .
- (٧) الرومانية : ديانة زجبة إفريقية الأصل تنتشر بين زنوج هلمى وتقوم على أسس السحر والخرافة - لترجم .
- (٨) لغة بعض السلالات العرقية فى أمريكا الجنوبية .

أفاق نقدية

- إشكالية الزمن في النص السردي .
- السارد في رواية الوجوه البيضاء .
- الموت والحلم في عالم بهاء طاهر .
- حكايات عن صراع الشرق والغرب .

إشكالية الزمن فى النص السردى

عبد العالى بوطيب

أسارع إلى القول، إن البدايات الزمنية هى فى الواقع سواء أكانت
مستحيلة فى تحضير الممثل الأدبى، أم فى نقده، لا يمكن أن تكون
إلا مخططات تقريبية عديمة الإثقان، غير أنها تلقى شيئا من الأضواء
المزيلة للغموض، فينبى أن تبدأ دائما بالدرجات الأولى .
ميشال بوتور

المكان كالرسم والنحت. وحتى نبرز المعطيات المميزة
لهذه الخاصية فى الخطاب الروائى سنكتفى باستعراض
أنواع الأزمنة التى تلتقى وتتقاطع داخل فضاء النص
السردى كما عددها أحد المنظرين، بمعنى أنه داخل
خطاب استعراضى «un discours représentatif» لا بد
أولا من تمييز :

— زمن الحكاية «le temps de l'histoire» .

— زمن الكتابة «le temps de l'écriture» .

— وزمن القراءة «et le temps de la lecture» .

يمكن اعتبار الزمن العنصر الأساسى المميز
للمنصوص الحكائي بشكل عام، لابتكارها الشكل
التعبيرى القائم على سرد أحداث تقع فى الزمن فقط،
ولا لأنها كذلك فعل تلفظى يخضع الأحداث والوقائع
المروية لتحوال زمنى، وإنما لكونها بالإضافة لهذا وذاك
تداخلت وتفاعلت بين مستويات زمنية متعددة ومختلفة:
«منها ما هو خارجى «externe» ومنها ما هو داخلى
«interne» نصى محض»^(١).

فلا غرابة إذن إذا ما وجدنا بعض المنظرين يعرفون
الرواية أنها فن يقوم على الزمن كاللوسيقى، مقابل فنون

والسهولة تبعاً لاختلاف أنواع الحكى « من محكيات غير مؤرخة (les récits non datés) لمحكيات مؤرخة (les récits datés) سواء بشكل صريح أو ضمني »^(٥).

٢ - زمن الكتابة (le temps de l'écriture) :

ويتعلق الأمر هنا بالمدة الزمنية التي يتطلبها فعل سرد الأحداث وهو طبعاً غير زمن الكاتب . هذا بالإضافة إلى أنه كما قال أحد المنظرين : « ليس معطى سهلاً كما يعتقد للوهلة الأولى »^(٦) . على أن مسألة إدراكه قد تزداد صعوبة حين لا توجد أية إشارة دالة على تاريخ الشروع أو الانتهاء من كتابة العمل المدرس ، أو ما اصطلح عليه بـ « السرد غير المعلم - narration non marquée » تمييزاً له عن « السرد المعلم - narration marquée »^(٧) . الذى يكون متضمناً إشارات دالة على تاريخ بداية ونهاية كتابته .

٣ - زمن القراءة (le temps de la lecture) :

وهو لا يعنى طبعاً زمن القارئ ، بقدر ما يعنى المدة الزمنية التي سيحتاجها القارئ لإنجاز فعل قراءة عمل حكاى معين ، وهى مدة قد تقصر أو تطول تبعاً لحجم النص المقروء من جهة ، ونوعية القراءة من جهة ثانية ، أمى (عامة أم عادية)^(٨) . وكذا بفعل الظروف النفسية التي يكون عليها القارئ بفعل القراءة من جهة ثالثة . غير أن ما يميزه في جميع الحالات كونه زمناً ذا اتجاه واحد يحدد إدراكنا لمجموع أحداث النص السردى .

هذه الأزمنة الثلاثة المشار إليها سابقاً ، نفرض نفسها فى كل رواية ، إنها تقاطع بشكل أو بآخر لتكوّن مايسمى بزمن السرد فى خصوصياته العامة ، بحيث يتخذ أشكالاً متعددة ومختلفة ، فهو تارة يسير زمن الحكاية حتى إننا نشعر ونحن نقرأ العمل وكأننا نعيش الزمن كما هو فى الواقع ، وتارة أخرى يقفز على حقب

هذه الأزمنة الثلاثة تكون مثبتة فى النص ، غير أنه بجانب هذه الأزمنة الداخلية « internes » . توجد أيضاً أزمنة خارجية « externes » يدخل معها النص فى علاقة ، وهى :

- زمن الكاتب « le temps de l'écrivain » .

- زمن القارئ « le temps du lecteur » .

- وأخيراً الزمن التاريخي « le temps historique »^(٩) .

وبالرغم من كون العلاقات المتبادلة بين كل هذه الأصناف الزمنية هى التي تحدد الإشكالية الزمنية للخطاب الحكائى ، فإن :

« الزمن الداخلى أو الزمن التخيلى هو الذى شغل الكتاب والنقاد على السواء ... لاهتمامه بمشكلة الديمومة وكيفية تجسيدها فى الرواية »^(١٠) .

وهو ما سينصب عليه اهتمامنا نحن أيضاً فى هذا العرض النظرى رغبة منا فى تلافى الإطالة . وأول خطوة عملية سنقوم بها فى هذا الاتجاه تتمثل فى تحديد دلالة كل من هذه الأزمنة الثلاثة الداخلية للنص السردى عامة ، والروائى منه على الخصوص . يقول ميشال بوتور فى هذا الصدد :

« عندما نصل إلى حقل الرواية ، ينبغى لنا تكديس ثلاثة أزمنة على الأقل : زمن المغامرة ، وزمن الكتابة ، وزمن القراءة »^(١١) .

فما الفرق بين هذه الأزمنة ، وكيف تتقاطع فيما بينها داخل النص الحكائى ؟

١ - زمن الحكاية أو المغامرة (le temps de l'histoire) :

هو أول مستوى زمنى يشد إليه اهتمام القارئ باعتباره الخيط الرابط بين الأحداث الحكائية فى سيرورتها الدياكرونية من ماضٍ لحاضر فمستقبل . إنه باختصار الزمن الخاص بالأحداث والوقائع المروية ، مع الإشارة إلى أن مسألة إدراكه من قبل القارئ تختلف بين الصعوبة

«تشويهات زمنية *les déformations temporelles*»^(١٤) مع العلم أنّ كلمة «تشويه» هنا مستعملة في غير معناها القدرى، إمّا بفعل خصوصية نقل ما هو مادى لما هو لسانى، أو ما يمكن أن نسميه بإرغامات الكتابة:

«فالكتابة تفرض عند التعبير تتابعاً فى الأفعال، فحادثان أو فعلان وقعا فى وقت واحد، لا يمكن أن يعرضا إلا واحداً بعد الآخر، على أن يشار لتزامنهما فى الوقوع بعبارة متواضع عليها (فى الوقت نفسه) مثلاً»^(١٥).

أى أنّ:

«التزامن فى الأحداث يجب أن يترجم إلى تتابع فى النص»^(١٦).

وإمّا بمحض إرادة الكاتب وحرية، كأن يقدم ما يشاء من أحداث ويؤخر الأخرى، ولم لا، والطابع الغالب على النصوص السردية عامة، والكلاسيكية منها على الخصوص، هو السرد اللاحق «*la narration ultérieure*» أو ما يسميه الشكلايون الروس بالعرض المؤجل «*exposition retardée*»^(١٧). حيث لا يبدأ السرد إلا بعد انتهاء الحكاية، أى بعدما يكون القارئ بالسر على علم تام بتفاصيل منته الحكاى كله، مما يمنحه فرصة التلاعب به، ومن خلاله، بلذة القارئ ونهمه، تقديماً وتأخيراً، وفقاً لرغبته وهواه الخاصين. وبالنسبة لتجمل الإشارة لوجود أشكال أخرى من السرد، يعرضها برنار فاليط فى كتابه «استيقا الرواية الحديثة» وهى بالإضافة للصنف السابق، السرد السابق «*la narration antérieure*» وهو ذو طابع تنبؤى لأنه يتعلق بالإخبار عما سيحدث مستقبلاً، لذلك فهو نادر الاستعمال فى الروايات، لدرجة قد لا يتعدى معها بعض المقاطع الرؤيوية «*visionnaires*» أو روايات الخيال العلمى. والسرد للتزامن الآتى أو اللحظى «*la narration simultanée*» أو ما

سابقة أو لاحقة للفترة الزمنية التى وصل إليها السرد، مما يجعله يكتسب طابعاً معقداً يتطلب الكشف عنه مجهودات قد تعادل أو تفوق تلك التى يبذلها الكاتب فى خلقها وتركيبها، لربط أحداث الرواية وشد بعضها ببعض:

«إن البناءات الزمنية هى فى الواقع من التعقيد المضى، بحيث إنّ أمهر المخططات سواء أكانت مستعملة فى تخضير العمل الأدبى أم فى نقده، لا يمكن أن تكون إلا مخططات تقريبية عديمة الإقناع»^(١٨).

ولم لا والأبعاد الثلاثة المكونة للزمن:

«ماضٍ حاضر مستقبل، ذات بساطة جميلة، غير أن الكل يتعقد بمجرد ما نريد ربطها بالبنية الزمنية للغة ما»^(١٩).

وحتى نتمكن من تجاوز هذه الصعوبات، ولو بشكل نسبي، سنتبنى التصنيف الثلاثى الذى وضعه الباحث الفرنسى جيرار جنيت G. Genette أثناء استعراضه لخصوصيات هذا العنصر فى الخطاب الروائى، اعتباراً لعلاقات التماثل والاختلاف التى قد تربط زمن المغامرة أو الحكاية بزمن السرد أو الكتابة، وهى: الترتيب «*L'ordre*»، الديمومسة «*la durée*» والتسواتر «*la frè-quence*»^(٢٠).

١ - الترتيب أو النظام «*L'ordre*»:

ويتعلق الأمر هنا بـ:

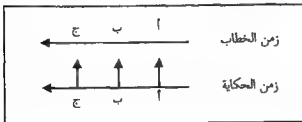
«العلاقات بين النظام الزمنى التتابعى للوقائع فى المتن الحكائى «*la diégèse*» والنظام الزمنى - المزيف «*pseudo-temporel*» لترتيبها فى المحكى»^(٢١).

أو بين زمن «المتن الحكائى» وزمن «المبنى الحكائى»^(٢٢)، إن شئنا استعمال عبارات الشكلايين الروس، وبالتالى ضبط ما يمكن أن يتولد عن ذلك من

ترتيب الأحداث بهذا الشكل المتصاعد ، أو لنقل ، المتخالى يوازى زمن كتابتها ، فكلاهما يبدأ من نقطة واحدة لا تلبث إذا نحن عايناها هندسياً أن تتحول لخط يمتد أمامنا من بداية الرواية لنهايتها ، دون انقطاع ولا توقف يهدف إلى خلق ما يعرف بالتأزم الدرامى *la tension dramatique* وتعليق الرغبة فى متابعة تطور الأحداث لدى القارئ إلى حين ، وهو شكل سردي نادرا ما نجد الروائيين يستعملونه لما له من مضاعفات سلبية على طبيعة الرواية المكتوبة محولا إياها لنص بلا ذاكرة ، وهو ما نبه إليه بوتور حين قال :

« إذا بذلنا مجهوداً قياسيا فى اتباع النظام الزمنى بدقة متناهية دون الرجوع إلى الوراء ، حصلنا على ملاحظات مبهشة . وهكذا تستحيل كل عودة إلى التاريخ العام ، وإلى ماضى الأشخاص الذين صادفناهم . وإلى الذاكرة ، وبالتالي إلى كل ما هو داخلى ، فيتحول الأشخاص عندئذ بالضرورة إلى أشياء ، ولا نمود رؤيتهم ممكنة إلا من الخارج ، وقد يصبح متعذراً حملهم على الكلام . وعلى النقيض من ذلك عندما نستعين ببناء زمنى أكثر تمقيدا ، تظهر الذاكرة كأنما هى حالة خاصة من هذه الحالات » (٢٣) .

ويمكن التمثيل لهذه الإمكانيات بأسهم عمودية تربط بين سهمين أفقيين يعكسان زمنى الحكاية والخطاب فى حالة السرد المتزامن من الآن أو اللحظى *la narration si- multané* (٢٤) :



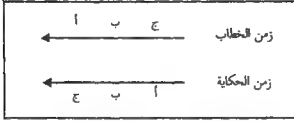
يسميه الشكلايون الروس بالعرض المباشر *exposition di- recte* (١٨) ، وهو السرد المسامر زمنيا ، أو مع تفاوت طفيف ، لزمن الأحداث . والحالة النموذجية جداً لهذا النوع الثالث من السرد ، هى كتابة المذكرات « *journal* » التى يفترض فيها أن تتم مساء كل يوم نود تسجيل أحداثه ؛ مع ملاحظة أن هذه الأصناف السردية قد لا تنفرد فى أغلب الأحيان كل واحدة منها بعمل حكاىي يعينه بقليل ما تتضافر جميعها لتشكيل البنية السردية الكلية للعمل الواحد . وهكذا ينقلب نظام الحوادث المحكية ليتخذ مظاهر وأشكالا مختلفة ، انطلاقاً من نقطة البداية التى يقع عليها اختيار السارد ، والتى فى ضورتها تنظم باقى الحوادث الأخرى ، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً :

« ولما كان لابد للرواية من نقطة انطلاق تبدأ منها ، فإن الروائى يختار نقطة البداية التى تحدد حاضره ، وتضع بقية الأحداث على خط الزمن من ماضى ومستقبل ، وبعدها يستطرد النص فى اتجاه واحد فى الكتابة غير أنه يتذبذب ويتأرجح فى الزمن بين الحاضر والماضى والمستقبل » (١٩) .

ويمكن إجمال المفارقات أو التحريفات الزمنية *les "anachronies"* (٢٠) الناجمة عن اندماج زمن الحكاية فى زمن السرد ، فى ثلاثة احتمالات ، أجمع عليها أغلب المنظرين ، وهى :

أ - حالة التوازن المثالى « *le parallélisme idéal* » (٢١) :

أو ما اصطلح على تسميته بـ « النسق الزمنى الصاعد » (٢٢) ، حيث يتم التوازى بين زمنى الحكاية والسرد ، إن الأحداث هنا تتتابع كما تتتابع الجمل على الورق فى شكل خطوط تشد سوابقها بنواصى لواحقها ، وهذا مائره إجمالاً فى الروايات الكلاسيكية بحيث تبدأ بوضع البطل فى إطار معين ، ثم تأخذ فى الحديث عنه من نشأته مروراً بصباهه وانتهاءً بزواجه . وهكذا . إن



جـ - حالة الانطلاق من وسط المثنى الحكائي: (٣٠)

أو ما يعرف «بالنسق الزمني المتقطع» (٣١)، حيث يبدأ السرد من نقطة تأزم درامي قوى وسط المحكي تشعب بعدها مساراته واتجاهاته الزمنية هبوطاً وصعوداً وتوقفاً، سعياً منه إلى إلقاء أكبر قدر ممكن من الأضواء الكاشفة على اللحظة المتأزمة الأولى:

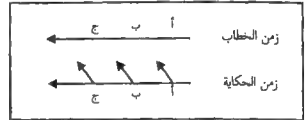
«وهكذا لا تمود الكتابة خطأً مستقيماً بل مساحة نزل فيها عدداً من الخطوط والنقاط أو المجموعات المميزة» (٣٢).

ويمكن اعتبار التضمين «l'enchaînement» بشكليته: العادي، حيث تتضمن قصة كبرى داخلها قصصاً صغرى، كما هو الحال بالنسبة لـ (ألف ليلة وليلة) - مثلاً - أو الخاص - والمعروف باسم الإحصاء «la mise en abyme» (٣٣)، حيث تتحول القصة الصغرى المتضمنة في الكبرى:

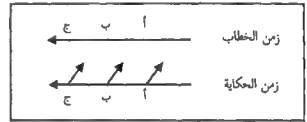
«لمرأة، وعندما تأتي القصة المسبقة - الكبرى - لتتمرأى - فيها، فهي عرضة لأن تسفر عن جزئها الذي تنوي إخفاؤه. إن الإحصاء في قصة توخى أن تكون ناقصة، يمكن أن يري تنازعه، وقد انجلى عن قدرة كاشفة» (٣٤).

أقول إن التضمين بشكليته يمكن اعتباره نوعاً من أنواع السرد المتقطع، بحيث يتوقف فيه الزمن المتصاعد من الحاضر للمستقبل ويتوارى مفسحاً المجال لاستعراض حكايات فرعية أخرى، ذات مسارات زمنية مخالفة، خالفاً بذلك نوعاً:

وبأسهم مائلة جهة اليسار في حالة السرد اللاحق (٣٥) «la narration ultérieure»



وبأسهم مائلة جهة اليمين في حالة السرد السابق (٣٦) «la narration antérieure»



ب - حالة القلب «l'inversion»:

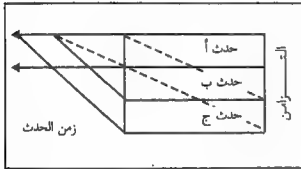
أو ما يسمى «بالنسق الزمني الهابط» (٣٧) وفيه يمرض علينا زمن السرد الأحداث المروية من نهايتها في رجوع تدريجي هابط إلى أن يصل للبداية. والنموذج الكلاسيكي لهذه الحالة الروايات البوليسية - وخصوصاً منها روايات اللغز - حيث تُخير أولاً بالقتل بوصفه فعلاً إجرامياً قبل العودة لمعرفة أسباب وقوعه، مما يخلق نوعاً من التشويق لدى القارئ:

«إن عدم التوازن بين زمن الكتابة وزمن القصة يخلق شيئاً من التشويق، يتمظهر في ذلك التلهف لدى القارئ لمعرفة المراحل التي كان هذا السرد ينتجها» (٣٨).

ويمكن التمثيل لهذه الإمكانية بالترسيمة التالية: (٣٩)

الحكى الأول ، لتصل لما هو أقدم وأسبق من بدايته ، مما قد يعرض السرد لخطر التكرار والتداخل *la redondance* "et l'interférence" (٣٨) ، وهذا الصنف قليل فى الروايات الواقعية ، لأن الكاتب يتقيد فيها بالتسلسل الزمنى ويراعى تتابع الأحداث حتى يتجنب هذا النوع من الاسترجاع الذى قد ينتج عنه بعض اللبس على مستوى القراءة ، ويحتاجه الكاتب ليعالج به إشكالية سرد الأحداث المتزامنة ، حيث تختم خطية الكتابة تعليق حادث لتتناول حادثاً آخر معاصراً له وهكذا ، بحيث يتحول التزامن لتتابع ، كما تبين ذلك الترسيم التالية (٣٩) :

حدث أ ← | ← حدث ب | ← حدث ج ← |
الزمن الروائى

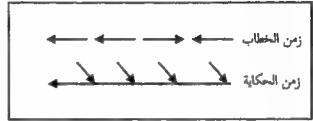


ومثل هذا التعليق يجعل القارئ أثناء قراءة (أ) ينتظر بفارغ الصبر (ب) وأثناء (ب) يتطلع لـ (جـ) . إنه دائماً فى تأرجح بين الرضى وعدمه . إن الترتيب التعليقى للفقرات السردية التى تقابل حوادث متزامنة ينزع إلى إحداث تحول ، إذ يفجر التزامن لتناوب ينمى اصطناعياً أهمية كل جزء ، وقد :

« يستخدم الاسترجاع الداخلى أيضاً لربط حادث بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها ، لم تذكر فى النص الروائى من باب الاختصار » (٤٠) .

« من التشويق مبنياً على قهر نهم القارئ فى الوصول إلى سأل الأحداث المتصارعة أمامه » (٣٥) .

ويمكن تشخيص هذه الانقطاعات على مستوى زمن الكتابة فى الترسيم التقريبية التالية :



على أننا إذا كنا قد استعرضنا لحد الساعة الأشكال السردية التى يمكن أن يتخذها تنظيم الأحداث المروية على مستوى الخط الزمنى للخطاب الحكائى ، فإن هذه الأشكال على تنوعها لا تخرج فى مجموعها كما يبدو ذلك جلياً ، عن توظيف صيغتين تعبيريتين مختلفتين هما :

١- الاسترجاع : أو مايفضل جـ . چنيت تسميته بـ « *analepse* » لامتصاص الدلالة النفسية التى قد يوحى بها المصطلح التقليدى المعروف بـ « *retrospection* » ويتمثل فى إيقاف السارد لمجرى تطور أحداثه ، ليعود لاستحضار أو استدكار أحداث ماضية ، وهو ينقسم لثلاثة أصناف تبعاً لدرجة ماضوية الحدث المتناول فيه ، وكذا نوعية علاقته بالحكى الأول « *récit premier* » الذى يعتبره جـ . چنيت بمثابة : « المستوى الزمنى للمحكى الذى على ضوئه يتحدد كل تحريف زمنى بوصفه تحريفاً » (٣٦) . وهذه الأصناف هى :

أ- الاسترجاع الداخلى « *l'analepse interne* » : (٣٧)

وهى رجعات يتوقف فيها تنامى السرد صعوداً من الحاضر نحو المستقبل ليعود إلى الوراء - الماضى قصد ملء بعض الشغرات « *les ellipses / les lacunes* » التى تركها السارد خلفه شريطة ألا يجاوز مدلولها حدود زمن

للمفرد السردية الكلاسيكية التي تسعى جادة نحو تفسير اللغز ، وكذا مع مفهوم السارد الذى يعلق نهم القارئ فى معرفة مآل الأحداث ، إلى أن تخين الفرصة المواتية لذلك . والشكل الروائى الوحيد الأكثر قابلية وملاءمة لتوظيف هذه التقنية هو «المحكى بضمير المتكلم»^(١٤) ، حيث الراوى يحكى قصة حياته حينما تقترب من الانتهاء ، ويعلم ما وقع قبل لحظة بداية القصة وبمدها ، كما يستطيع الإشارة للحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقية النص ولا بمنطقية التسلسل الزمنى . وينقسم الاستباق لصفين :

«هنا أيضا ستميز دون صعوبة استباقات داخلية (prolepses internes) وخارجية (externes) ، مادام حد الفضاء الزمنى للمحكى الأول معلوما بوضوح عن طريق المشهد الأخير غير الاستباقي»^(١٥) .

أ - الاستباق الخارجى «le prolepse externe» :

وهو عبارة عن استشرافات مستقبلية خارج الحد الزمنى للمحكى الأول على مقربة من زمن السرد أو الكتابة دون أن يلتصقا طبعاً ، وهو أقل استعمالاً بالمقارنة للصف الثاني .

ب - الاستباق الداخلى «le prolepse interne» :

وهى استباقات تقع خلافاً لسباقاتها داخل المدى الزمنى المرسوم للمحكى الأول دون أن تجاوز ، مع العلم أنها أكثر استعمالاً من الأولى ، كما أنها تعرض الخطاب الحكائى كالاسترجاعات الدخالية لخطر التداخل والتكرار ، إلا أنها تتميز عنها فى كونها تؤدى دور الإعلان «l'annonces» فى مقابل دور التذكير الذى تلعبه الأخرى «le rappel» . لهذا ارتبطت دائماً ، وخصوصاً فى الملاحم الهوميرية ، بما أسماه تودوروف بـ «عقدة القدر المكتوب» «l'intrigue de prédestination»^(١٦) باعتبارها نبوءة تنصير المحكى ، وتحدد بشكل مسبق مصير البطل ، مما يؤدى غالباً لخلق نوع من

١ - الاسترجاع الخارجى "Panalépse externe"^(١٧) :

ويطلق على الاسترجاعات التى تبقى فى جميع الأحوال ، وكيفما كان مدها ، خارج النطاق الزمنى للمحكى الأول ، خلافاً للاسترجاعات الدخالية التى تظل منحصرة داخله ، وتوظف عادة قصد تزويد القارئ بمعلومات تكميلية تساعده على فهم ما جرى ويجرى من أحداث ، إنه يمثل نوعاً من التمازج والتناظر على مستوى المحكى ، فهو إذن محتوى حكاكى مخالف لمستوى المحكى الأول ، ويحتاجه الكاتب كلما قدم شخصية جديدة على مسرح الأحداث ليعرف ماضيها وطبيعة علاقتها بباقي الشخصيات الأخرى ، أو عندما يتعلق الأمر بشخصية اختفت أو غابت عن مسرح الأحداث لفترة زمنية ، ويؤد السارد استحضار ما مر بها أثناء هذا الغياب ، كما يستخدمه الكاتب عندما يؤد العودة لبعض الأحداث السابقة التى لا تدخل فى الإطار الزمنى للمحكى الأول ، ولكنها أحداث ماضية يفترض أنها جرت قبله ، وما رجوعه إليها إلا لإعطائها تفسيراً جديداً على ضوء المواقف المتغيرة ، لأنه كلما ابتعدت الأحداث اختلف معناها ، ومن ثم تصبح المطابقة والمقارنة بين الاسترجاع الخارجى والحاضر الروائى إشارة وعلاوة على مسار الزمن وفاعليته .

ج - الاسترجاع المزجى أو المختلط "Panalépse mixte"^(١٨) :

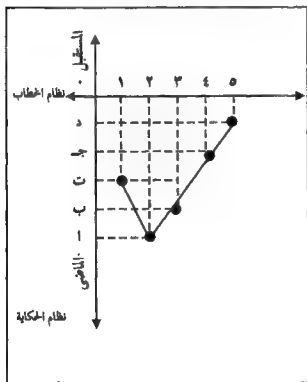
وهو أقل تداولاً من الصنفين السابقين ، ويسمى مختلطاً لكونه يجمع بين الاسترجاع الخارجى والدخلى ، فهو خارجى باعتباره ينطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق المحكى الأول ، وهو داخلى أيضاً بحكم امتداده ليلتقى فى النهاية مع بداية المحكى الأول .

٢ - الاستباق "l'anticipation"^(١٩) أو ما يسميه ج - جنيت بـ "prolepse"^(٢٠) :

وهى تسمية نادرة الاستعمال بالمقارنة مع السابقة لأنها تتنافى وفكرة التشويق التى تكون العمود الفقري

$$[(\text{جـ س } 1 = \text{ت}) + (\text{جـ س } 2 = \text{ث}) + (\text{جـ س } 3 = \text{ب}) + (\text{جـ س } 4 = \text{ج}) + (\text{جـ س } 5 = \text{د})]$$

فإذا وضعنا رسماً بيانياً يتقاطع فيه الخطان الزمنيان السابقان ، وأعطينا الأول - أى زمن الكتابة - خطاً أفقياً خاصاً به ، مقسماً لوحداث رقمية تراعى التابع الخطي للجمل السردية المكونة للخطاب الحكائى ، وأعطينا الثانى - أى زمن الحكاية - خطاً عمودياً مقسماً حسب الحروف الهجائية بعدد الأحداث المكونة لمنته الحكائى ، انطلاقاً من نقطة الصفر ، وهى نقطة تقاطعه مع الخط الأفقى ، التى هى بمثابة نقطة بداية زمنى الخطاب والحكاية على حد سواء ، فما وقع أسفلها بعد ماضياً تتزايد درجة قدمه كلما ازدادنا ابتعاداً عن نقطة الصفر ، وما وقع فوقها من أحداث يعد استشرافاً نحو المستقبل يزداد إغراقاً كلما ازدادنا ابتعاداً عن نقطة الصفر ، نقطة تقاطع الخطين الزمنيين السالفي الذكر ، وهكذا نحصل على الرسم البياني التوضيحي التالي : (أ)



التشويق يتخذ طابع ترقب أو «انتظار ... فى ذهن القارئ»^(٤٧) قد يطول أو يقصر تبعاً لحجم المسافة الفاصلة بين زمن الإعلان عنه وزمن حله .

كيفية ضبط النظام الزمني لنص حكائى :

لتوضيح الطريقة التى يمكن بواسطتها ضبط النظام الزمني العام لنص حكائى معين ، سنتخذ من مقطع سردى قصير معقد مقتطفاً من رواية (الأفعى والبحر) لمحمد زفراف ، فضاء لممارستنا التطبيقية هاته ، يقول :

«كان سليمان قد وصل المدينة الصغيرة التى توجد قرب البحر أول أمس (ت) وبما أن الحرارة شديدة وقوية فى الدار البيضاء ، فقد أثر ذلك عليه ، وجعله عصبياً لا يطيق العالم من حوله (أ) لذلك نفضحه أبوه بأن يذهب إلى هناك ، حيث البحر على الأقل يستطيع أن يعطى الشعور بالانشرائح وعفوية الحياة وبساطتها (ب) وقال له بأنه يجد فى انتظاره خالته حليلة (ج) وسيرتاح من هذا الضجيج الذى حوله (د) .. ص ٩ .

والمقطع كما هو واضح يتكون على مستوى الخطاب من خمس جمل سردية ، نرزم لها بـ (ج س) مرتبة ترتيباً رقمياً على النحو التالي فوق الخط الزمني للسرد أو الخطاب :

$$\text{مقطع سردى } [(\text{جـ س } 1) + (\text{جـ س } 2) + (\text{جـ س } 3) + (\text{جـ س } 4) + (\text{جـ س } 5)]$$

علماً بأن ترتيبها الحقيقي الكرونولوجى على مستوى زمن الحكاية سيكون حسب ترتيب الحروف الهجائية التالي : أ. ب. ت. ج. د. وعليه ، إذا قاطعنا مسارى الزمنين المشكلين للمقطع الحكائى المدروس - وهما زمن الحكاية وزمن السرد - فنحصل على التركيبة التالية :

الكتمان، فتطويل الكلام في الأساسى، وتمر مرور الكرام على الثانوى، ولكن مقابلة كهذه بين طول المدة التى يستغرقها الحادث وقيمته المصيرة هى فى أكثر الحالات وهم محض^(٥٠).

وقد حاول بعض المنظرين ضبط هذه المرواحة فى إيقاع سرد الحوادث، على غرار ما هو متبع فى قياس السرعة، وذلك عبر إقامة تقابل بين زمن الحكاية مقاسا بالساعات والسنوات، وزمن الكتابة مقاسا بالسطور والصفحات والفصول، وهكذا :

« فسرعة المحكى - الخطاب - متحدد بالعلاقة بين ديمومة الحكاية، مقاسة بالشوانى والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات، وطول النص، مقاسا بالأسطر والصفحات^(٥١) ».

ودون أن ندعى بأى شكل من الأشكال التمكن دائما من التحليل الدقيق التفصيلى لهذا الإيقاع، نظراً لافتقار النصوص غالباً فى بياناتها الصغرى للإشارات الزمنية المساعدة على ذلك، تبقى مسألة التوصل إلى نسب تقديرية على مستوى الوحدات السردية الكبرى، مع ذلك، أمراً ممكناً، لا يخلو من أهمية دلالية. وقد تمكن المنظرين من ضبط أربع حالات أساسية لإيقاع السرد، اعتماداً على العلاقات المختلفة التى تقيسها مدة المقطع السردى الواحد بحجمه النصى، وهى الحذف، المشهد، الوقفة والخلاصة :

« هذه الأشكال الأربعة الأساسية للحركة السردية، التى سنسميها من الآن فصاعداً، بالحركات السردية الأربع، هى : الطرفان المتباعدان اللذان أتينا على ذكرهما - الحذف والوقفة الوصفية - وحالتان وسطيتان: المشهد ويكون فى غالب الأحيان - حوارياً - وقد لاحظنا أنه يحقّق التعادل الزمنى التوافقى بين المحكى والحكاية، ومايسميه النقد الإنجليزى

ببقى أن نشير إلى أن مسألة ضبط التتابع الزمنى للحوادث تتطلب الاستعانة بالمعطيات النصية بصورتها، الصريحة والضمنية من إشارات زمنية ومنطقية ولغوية إلخ.

٢ - الديمومة «la durée» :

يقول جان ريكاردو واصفاً طبيعة الكتابة السردية فى كتابه - (قضايا الرواية الجديدة) :

«إن تطور الحكاية يتأرجح دائماً بين حدين متناقضين: الاستطراد الذى يكبح، والاقتضاب الذى يسرع. وبالقدر الذى تنمو فيه القصة المتخيلة على أنها تشخيص للكتابة التى تبنيسها فليس من النادر أن تراهما متوافقين بحسب كل من هذين الإمكانين^(٥٢) ».

وهكذا فقد تتراوح سرعة النص الروائى من مقطع لآخر بين لحظات قد يغطى استعراضها عدداً كبيراً من الصفحات، وبين عدة أيام قد تذكر فى بضعة أسطر، فالنص الروائى أو السردى عامة، لا يمكنه أن ينطلق بدون إيقاع «rythme» يتراوح بين السرعة المفرطة، كتلك التى تحدث أثناء الحذف مثلاً، والبطء المتناهى أو التوقف الزمنى شبه التام المتمثل فى الوقفات الوصفية، مروراً طبيعياً بما بين هاتين الحالتين المتطرفتين من درجات متفاوتة السرعة والبطء تبعاً لاقترابها أو ابتعادها عن هذا الطرف أو ذاك. وهذه الظاهرة ليست بالغريبة عن ممارسة إبداعية معروفة يتعاملها الانتقائى مع المدة الزمنية الخاصة بالمتن الحكائى الذى تعتمده مادة وموضوعاً لها، ما دامت خفاته وأحداؤه ليست كلها على المستوى نفسه من الأهمية :

«إن غاية القصة اليومية تكمن بالتأكيد فى ألا تحتفظ سوى بالمهم، أى ما كان ذا دلالة، وما يمكن أن يحل محل الباقي لأنه يدل عليه، وبالتالي تستطيع ترك الباقي فى طيّ

عريباً للمصطلحين الفرنسيين السابقين تلافياً لكل ليس أو تشويش . والحذف أقصى سرعة ممكنة يركبها السرد ، وتمثل فى تخطيطه للملاحظات حكاية بأكملها دون الإشارة لما حدث فيها ، وكأنها ليست جزءاً من المتن الحكائى .
إنه حسب تعريف تودوروف : «وحدة من زمن الحكاية لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة» (٥٨) . أو هو إن شقنا استعمال عبارات ميشال بوتور ، ذلك :

«البياض أى وضع فقرتين الواحدة بجانب الأخرى ، تصفان حادثتين فى الزمن ، يظهر كأنه الشكل الأكثر سرعة للقصة ، سرعة تمنحو كل شيء ، ويمكن للكاتب ضمن هذا البياض ، أن يدخل تسلسلا يجبر القارئ على صرف بعض الوقت للانتقال من الحادثة الأولى إلى الثانية» (٥٩) .

وينقسم إلى نوعين :

(١) حذف محدد «ellipse déterminée» (٦٠) وهو الذى يشير فيه الكاتب بعبارات موجزة جدا لحجم المدة المخصوصة على مستوى الحكاية كأن يقول مثلاً : «بعد مرور سنتين» أو «بعد مرور ثلاثة أسابيع» إلخ ... وهى تقنية توجد بكثرة فى روايات بلزاك Balzac الواقعية .

(٢) حذف غير محدد «ellipse indéterminée» (٦١) حيث ينتقل بنا السارد من فترة لأخرى دون أن يكلف نفسه عناء تحديد حجم المدة الزمنية المتخطاة . أما على المستوى الشكلى ، فيمكننا أن نميز فى الحذف صنفين هما :

١- الحذف الصريح «ellipse explicite» (٦٢) ويعرف بإشارة الكاتب الصريحة إليه .

٢- والحذف الضمنى «ellipse implicite» (٦٣) . وهو حذف لا يصريح به الكاتب على عكس السابق ، وإنما يترك مسألة استخلاصه والتعرف عليه لمؤهلات القارئ وذكاؤه .

بـ «summary» ... الذى سترجمه بالحكى المقتضب أو المختصر «le récit sommaire» ... وهو شكل ذو حركة متنوعة (بينما الأشكال الثلاثة الأخرى لها حركة محددة ، على الأقل من حيث المبدأ) ، تغطي بمرور كبيرة كل الفضاء الواقع بين المشهد والحذف» (٥٧) .

ويمكن الترميز لهذه الحالات الأربع من الإيقاع السردى بالمعادلات التالية : حيث الرمز (ز خ) يعنى زمن الخطاب ، أما الرمز (ز حـ) فيعنى زمن الحكاية بينما العلامتان () ، (>) فتدلان بالتوالى على أكبر وأصغر ، والعلامة (OO) تعنى اللانهاية ، وبذلك نحصل على الخلاصات التالية :

(- الوقفة = مساحة زمن الخطاب = OO

زمن الحكاية = +

إذن مساحة الخطاب OO ، من زمن الحكاية ،

- المشهد = مساحة الخطاب = زمن الحكاية ،

- الخلاصة = مساحة الخطاب > من زمن الحكاية ،

- الحذف = مساحة الخطاب = +

زمن الحكاية = OO

إذن مساحة الخطاب > OO زمن الحكاية (٥٣) .

فماذا عن طبيعة كل حالة من هذه الحالات ، وبالتالى ما الوظائف والأدوار التى يتوخاها الكاتب أو السارد من وراء استعمال كل واحدة منها؟

أ- الحذف : يسميه جـ جنيت بـ «l'ellipse» (٥٤) . أما تودوروف فيطلق عليه «escamotage» (٥٥) . وقد ترجمته سيزا قاسم بـ «الثغرة» (٥٦) بينما ترجمه موريث أبو ناضر بـ «الحذف» (٥٧) ونظراً لما تعرفه الترجمة الأخيرة من انتشار واسع بين المهتمين ، فقد آثرنا أن نحفظ بها مقابلاً

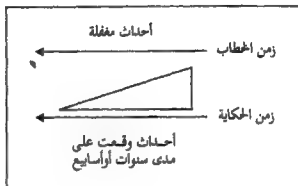
وتمتع عمل الخلاصة في السرد لأداء وظائف مختلفة، حاولت سيزا قاسم في كتابها (بناء الرواية) تجميعها في النقاط الستة التالية :

- ١ - وللتلخيص عند الواقعيين وظائف عدة منها :
- ١ - المرور السريع على فترات زمنية طويلة .
- ٢ - تقديم عام للمشاهد والربط بينها .
- ٣ - تقديم عام لشخصية جديدة .
- ٤ - عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية .
- ٥ - الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية ، وما وقع فيها من أحداث .
- ٥ - تقديم الاسترجاع (٧١) .

ج - المشهد : ويسميه جـ . جنيت بـ «le style di-scènes» (٧٢) بينما يسميه تودوروف بـ «le style di-rect» (٧٣) وهو عكس الخلاصة ، فإذا كانت هذه الأخيرة اختصاراً لأحداث عدة في أقل عدد من الصفحات ، فإن المشهد عبارة عن تركيز وتفصيل للأحداث بكل دقائقها ، ولم لا وهو يتمحور حول الأحداث المهمة المشكلة للعمود الفقري للنص الحكائي ، عكس التلخيص الذي يعمل على تقديم المواقف العامة والعريضة فقط . فلا غرابة بعد هذا كله إذا ما وجدنا المؤلف يترك الأحداث تتحدث عن نفسها دون تدخل منه ، مما يكسب هذه المقاطع طابعاً مسرحياً « showing » مقابل الطابع السردى الصريح « telling » الذي تتصف به الخلاصة ، وهو ما يتعكس على مستوى القراءة في شكل إحساس بالمشاركة فيما يحدث :

« يعطى المشهد للقارئ إحساساً بالمشاركة الحادة في الفعل ، إذ إنه يسمع عنه معاصراً وقوعه كما يقع بالضبط ، في لحظة وقوعه نفسها . ولا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت الروائي في قوله ،

ويمكن تشخيص الحذف في الرسم التوضيحي التالي (٧٤) :

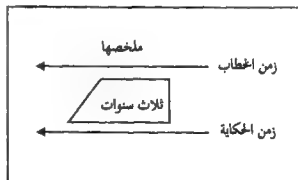


وهو الترجمة العملية للمعادلة التي وضعها له جـ . جنيت :

« الحذف : زمن الخطاب = مدة لا متناهية ، إذن : زمن الخطاب > زمن الحكاية » (٧٥) .

بـ - الخلاصة :

مقابل لما يصطلح عليه جـ . جنيت «sommaire» (٧٦) وتودوروف «résumé» (٧٧) . وهي شكل من أشكال السرد يكمن في تلخيص حوادث عدة أيام أو عدة شهور أو سنوات في مقاطع معدودات أو في صفحات قليلة ، دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال . أو هي كما قال تودوروف : «وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة أقل من زمن الكتابة» (٧٨) . ومعادلتها الرمزية كما حددها جـ . جنيت تتمثل في كون «زمن الخطاب» من زمن الحكاية « (٧٩) . وهو ما يمكن توضيحه في الرسم التالي (٨٠) :



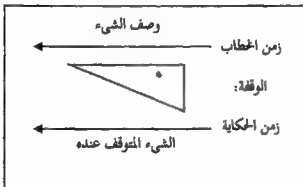
أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية على مدى صفحات وصفحات، كما هو الحال بالنسبة لبعض روايات بلزاك Balzac الواقعية على سبيل المثال :

« قد يحدث أن يشتد الإبطاء إلى حد التوقف، نحن إذ ذاك نطالع وصفاً، ذلك أن الشيء يقوم في ضرب الثبات، وبما أن الكتابة، على الأقل في مستواها الابتدائي الذي ننظر منه هنا، وحيدة السطر، فإن الوصف إنما يتوطد على حساب المجرى الزمني للعمل الروائي»^(٨١).

أي أننا هنا لا نبقى كما كنا في السابق أمام حكي، وإنما نصبح أمام وصف. والفرق بين الاثنين جد واضح كما أشار لذلك جيرار جيت في إحدى مقالاته المعنونة بـ حدود المحكي frontières du recit بقوله :

«في النهاية تجب ملاحظة أن كل الاختلافات التي تفصل الوصف عن السرد هي اختلافات في المضمون ... فالسرد la narration يتعلق بأعمال أو أحداث تعتبر إجراءات محضة، ومن ثم تؤكد المظهر الزمني والدرامي للمحكي، خلافاً للوصف، لأنه يتأخر مع أشياء وكائنات معتبرة في لحظتها، ويتصور الإجراءات ذاتها مشاهد، فيبدو بذلك كأنه يوقف مجرى الزمن، ويعمل على تأسيس المحكي في المكان»^(٨٢).

ويمكن التمثيل لذلك بالرسم التوضيحي التالي^(٨٣) :

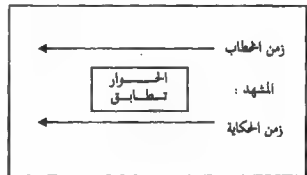


لذلك يستخدم المشهد اللحظات المشحونة، ويقدم الراوي دائماً ذروة سياق من الأفعال وتأزمها في مشهد^(٨٤).

ولعل هذا مادفع تودوروف ليعرفه على النحو التالي: «إذا ما وحدة من زمن الحكاية قابلت وحدة مماثلة من زمن الكتابة»^(٨٥). وهو ما لا يتحقق، في نظر البعض، إلا عن طريق الأسلوب المباشر في نقل الحوارات المتبادلة بين الشخصيات دون تدخل من السارد، الذي وصفه ريكاردو، بقوله :

«ومع الحوار ينشأ ذلك اللون من المساواة بين الجزء السردى والجزء القصصى حالة من التوازن»^(٨٦).

في شكل - تعادل مواضعائي-égalité conventionnelle مادام الخطاب لا يمكنه أن يعكس لنا السرعة التي يتم بها تلفظ هذه الأقوال من قبل المتكلمين، وقد وضع ج. - جيت لهذه الحالة المتوازنة l'isochronie^(٨٧) بين زمني الحكاية والخطاب المعادلة التالية : «المشهد : زمن الخطاب = زمن الحكاية»^(٨٨). ويمكن ترجمتها بالشكل التوضيحي التالي^(٨٩) :



٣ - الوقفة : وبسميها ج. - جيت بـ pauses^(٩٠)، بينما يطلق عليها تودوروف l'analyse^(٩١)، وهي تقنية سردية على التقيض من الحذف، لأنها تقوم، خلافاً له، على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث، لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي، مفسحاً المجال

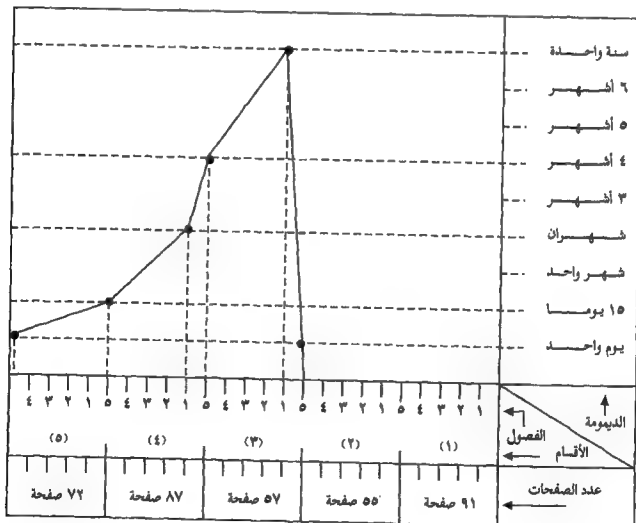
التي يتم بها ضبط بنية ديمومة نص حكاى معين، نفترض أنه يتكون من ٢٥ فصلا موزعة على خمسة أقسام بمعدل خمسة فصول للقسم الواحد، كما أن كل قسم يشغل عدداً معيناً من الصفحات يختلف من قسم لآخر، ويغضى مدداً زمنية تختلف هي الأخرى باختلاف هذه الأقسام كذلك، وتتراوح بين اليوم الواحد والأسبوع والشهر فالسنة، على أن توضح المعلومات النصية على المحور الأفقى للرسم بينما ينفرد المحور العمودى بتحديد المدة الزمنية الخاصة بالمقاطع أو الفصول أو الأقسام السردية التي نود ضبطها، كما يتجلى ذلك فى الرسم البيانى التالى (٨٦) :

وهو ما عبر عنه تودوروف بقوله: «إذا قابلت وحدة من زمن الحكاية وحدة أكبر منها من زمن الكتابة» (٨٥)، وبذلك تتخلى الحكاية عن مكانتها للكتابة، بما هي فعل، فى أن تصبح الوسيلة والغاية فى الوقت نفسه، من وراء العمل الإبداعى، كما عبر عن ذلك ريكاردو قائلا: «فعندما يعلو شأن محور السرد على حساب محور القصة المتخيلة، نتبين كيف أن الرواية تكف عن أن تكون كتابة قصة لتصبح قصة كتابة» (٨٥).

وهو ما تتوخاه الموجة الجديدة فى الكتابة الروائية.

كيفية ضبط ديمومة نص حكاى :

كما سبق أن فعلنا ذلك بخصوص نظام الزمن السردى، سنحاول الآن إلقاء نظرة على الطريقة العملية



٣ - التواتر « la fréquence » :

ويتعلق الأمر هنا بمسألة تكرار بعض الأحداث من المثنى الحكائى على مستوى السرد، وقد ظلت هذه القضية، ولوقت متأخر جداً، خارج إطار الدراسات النقدية والتنظيرية للرواية، بالرغم من كونها تشكل مظهراً من المظاهر الخاصة ببنية زمن الخطاب، ما دام ليس هناك ما يمنع الفعل من الوقوع أو الوقوع المتجدد مرات ومرات، كطلوع الشمس مثلاً، والشئ نفسه ينطبق على الملفوظ السردى «l'énoncé narratif» الذى بإمكانه هو الآخر نقل الفعل وإعادة نقله إلى ما لانهاية، كقول السارد مثلاً : «جاء محمد ليلاً، جاء محمد ليلاً، جاء محمد ليلاً ..» إذن ما دام الأمر كذلك، فإن مبدأ الجمع بينهما - أى بين الحدث المحكى والملفوظ السردى المتكررين - أمر وارد وقد حلد جيران حيث احتمالات هذا التقاطع فى أربع حالات :

«بين هذه الإمكانات - لتكرار - الأحداث المسرودة بالحكاية والملفوظات السردية للمحكى يتأسس نسق من العلاقات التى يمكن مسبقاً لرجاعها إلى أربعة أصناف محتملة، بوصفها نتاجاً بسيطاً للاحتمالين المقدمين من كل جهة من الجهتين: حدث مكرر أم لا، ملفوظ مكرر أم لا» (٨٧).

وهذه الحالات الأربع هي :

« بشكل بيانى مبسط، يمكن القول بأن محكياً كيفما كان يمكنه أن يحكى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، وس مرة ما حدث س مرة، وس مرة ما حدث مرة واحدة، ومرة واحدة ما حدث س مرة » (٨٨) .

وهكذا وبخصوص الحالة الأولى وهى أكثر انتشاراً، لدرجة أنها تعتبر خارج نطاق المفهوم الذى وضعه ج.ج. حيث للتواتر، لأنها لا تشكل أى تكرار، لا من طرف النص ولا من طرف الحكاية، ويسمى المحكى

الفردى «le récit singulatif» (٨٩) ويرمز لها، بـ (١ خطاب = ١ حكاية) (1 R = 1 H) .

أما الحالة الثانية المتمثلة فى سرد «س» مرة لحدث وقع «س» مرة «س خطاب = س حكاية» كأن يقول السارد مثلاً : «نام على اليوم مبكراً، ونام اليوم التالى مبكراً، ونام اليوم ما بعد التالى مبكراً أيضاً» إن هذا الصنف من التكرار أو التواتر يعتبره ج.ج. حيث كالسابق محكياً فردياً «récit singulatif» بحكم التساوى الحاصل فى عدد مرات وقوع الحادثة المحكية ومقابلها على المستوى النصى .

أما الحالة الثالثة، وهى حالة حكى «س» مرة لما حصل مرة واحدة فقط (س خطاب = حكاية) كأن يقول السارد مثلاً : «نام على اليوم متأخراً، نام على اليوم متأخراً، نام على اليوم متأخراً» وللتذكير فإن هذا الشكل السردى أكثر انتشاراً واستعمالاً من طرف المبدعين المعاصرين، كما يعكس ذلك الفصل الخاص بوصف حادث موت ذات المائة رجل فى رواية (الغيرة) (la Jalousie) لآلان روب جرييه A. R. Grillet مثلاً. ويمكن أن نجد أيضاً فى روايات زغراف وبالأخص منها (المرأة والوردة) أكثر من دليل على صحة ما نذهب إليه. وقد يحدث أحياناً أن تحكى «س» مرة واقعة حدثت مرة واحدة، لا بتنوع أسلوبى فقط، ولكن أيضاً باختلاف فى وجهات النظر «les points de vue» كما هو معروف فى الروايات البوليسية، حيث يتم الاستماع للشهود، الذين يحكى كل واحد منهم الجريمة من منظوره الخاص، وقد اتبع جبراً إبراهيم جبراً هذا الأسلوب فى روايته الممنونة بـ (السفينة). وتسمى هذه الطريقة السردية بالرؤية المجسمة «la vision stéréosco-pique» (٩٠) لما توفره للقارئ من معرفة شاملة ومتكاملة للموضوع المسرود من جميع جوانبه. وقد أطلق ج.ج. حيث على هذه الحالة من التواتر (المحكى التكرارى) «le récit répétitif» تمييزاً لها عن الحالتين السابقتين.

ينام مبكراً» أو «كان على نيام مبكراً الأسبوع كله»، وهو شكل تعبيرى تقليدى جد منتشر، بحيث :
«يمكن أن نعثر على نماذج له منذ الملاحم الهوميرية، وكذلك على طول تاريخ الرواية الكلاسيكية والحديثة»^(٩١).
وقد أطلق عليه ج. جنيت اسم الحكى التكرارى المتماثل «le Récit itératif»^(٩٢). ويستعمل فى الغالب لتزويد القارئ بخلفية عامة تؤطر الحدث الفريد المهم، ومن ثم فإن وظيفته ثانوية.

أما الحالة الرابعة والأخيرة التى يحكى فيها مرة واحدة ما وقع «س» مرة (١ خطاب = س حكاية). ويعودتنا لثال الحالة الثانية: «نام على اليوم مبكراً، ونام اليوم التالى مبكراً، ونام اليوم ما بعد التالى مبكراً أيضاً» سنلاحظ أن المؤلف فى حالة مثل هذه يكون مخيراً بين صيغتين تعبيريتين، فإما أن يستعمل الصيغة السابقة، وإما أن يعوضها بصيغة تعبيرية أخرى يتفادى فيها التكرار، ويختزله فى جملة واحدة مع إشارة تدل على تواتر الفعل، كأن يقول مثلاً: «طيلة أيام الأسبوع، كان على

الهوامش:

- (١) انظر : T. Todorov, et, O. Ducrot, *Dictionnaire encyclopédique des sciences De langage*, éd : Seuil, coll. Points, 1972, p:400.
- (٢) انظر: T. Todorov, et O. Ducrot, op, cit, p: 400 .
- (٣) سوزا لاسم : بناء الرواية الطيبة الأولى ١٩٨٥، دار الصور، بيروت، ص: ٣٣ .
- (٤) ميشال بوتور : بحث فى الرواية الجيدة ، ترجمة : فهد أنطونيوس، سلسلة (زنى علماء) ، عينات، بيروت، باريس، الطبعة الثانية ١٩٨٢، ص: ١٠١ .
- (٥) انظر : Francis Vanoye : *Le récit (filmique)* : éd, Seuil, p: 168.
- (٦) انظر : R. Bourneuf et, R. Quellet, *L'univers du roman*, éd, P. U. F. p: 142
- (٧) انظر : Jean Francois Hailé. André Petitjean : *Pratique du récit*. C. B. D. I. C. Textes et non textes, P: 189.
- (٨) عبد الفتاح كيليطو الأدب والفراة ، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، مايو ١٩٨٢، ص: ٣٤ - ٣٥.
- (٩) ميشال بوتور، سابق، ص: ٩٨.
- (١٠) انظر: B. Valette, *Esthétique du roman moderne*, éd: Nathan, p: 53.
- (١١) انظر: G. Genette, *figures III*, éd: Seuil 1972, p: 78.
- (١٢) G. Genette: op, cit, p: 78
- (١٣) نظرية للنهج الشكلى، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخليل، الشركة للنشر والتوزيع، ومؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى ١٩٨٢، ص: ١٩٢.
- (١٤) انظر: T. Todorov: (*Les catégories du récit littéraire*) in *l'analyse structurale du récit*, communications 8, éd, Seuil, coll, points, 1981 p: 145.
- (١٥) انظر: J. Francois. A. petitjean, op, cit, p: 70.
- (١٦) سوزا لاسم، مرجع سابق، ص: ٥٠، ٥١ .
- (١٧) نصوص الشكلانيين الروس، سابق، ص: ١٨٦.
- (١٨) نصوص الشكلانيين الروس، سابق، ص: ١٨٦.
- (١٩) سوزا لاسم، سابق، ص: ٣٧.
- (٢٠) G. Genette: op, cit, p: 78.
- (٢١) T. Todorov, et O. Ducrot, op, cit, p: 401
- (٢٢) موريس أبو ناضر - الألسنية فى النقد الأدبى، دار النهار للنشر، بيروت سنة ١٩٧٩، ص: ٨٨.
- (٢٣) ميشال بوتور، سابق، ص: ٩٨.
- (٢٤) B. Valette, op, cit, p: 49.

- (٢٥) انظر :
- (٢٦) انظر :
- (٢٧) موريس أبو ناضر، سابق، ص: ٨٦.
- (٢٨) موريس أبو ناضر، سابق، ص: ٩٢.
- (٢٩)
- (٣٠)
- (٣١) موريس أبو ناضر، سابق، ص: ٨٩.
- (٣٢) ميشال بولور، سابق، ص: ٩٩.
- (٣٣) جان ريكاردو، قضائيا الرواية الجبلية، ترجمة: صباح الجهم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص: ٢٦١.
- (٣٤) جان ريكاردو، مرجع سابق، ص: ٢٧٨ - ٢٧٩.
- (٣٥) موريس أبو ناضر، سابق، ص: ٩٢.
- (٣٦) انظر :
- (٣٧) انظر :
- (٣٨) انظر :
- (٣٩) سيزا قاسم، سابق، ص: ٥٧.
- (٤٠) سيزا قاسم، سابق، ص: ٥٨.
- (٤١) انظر :
- (٤٢) انظر :
- (٤٣)
- (٤٤)
- (٤٥)
- (٤٦) سيزا قاسم، سابق، ص: ٦١.
- (٤٧) انظر :
- (٤٨) انظر :
- (٤٩) انظر جان ريكاردو، سابق، ص: ٣٨ - ٤٧.
- (٥٠) انظر ميشال بولور، سابق، ص: ١٠٢.
- (٥١)
- (٥٢)
- (٥٣)
- (٥٤)
- (٥٥)
- (٥٦) سيزا قاسم، سابق، ص: ٨٩.
- (٥٧) موريس أبو ناضر، سابق، ص: ١٠١.
- (٥٨)
- (٥٩) انظر ميشال بولور، سابق، ص: ١٠١.
- (٦٠)
- (٦١)
- (٦٢)
- (٦٣)
- (٦٤) سيزا قاسم، سابق، ص: ٧٦.
- (٦٥)
- (٦٦)
- (٦٧)
- (٦٨)
- (٦٩)
- B. Valette, op, cit, p: 48.
- T. Todorov, et, O. Ducrot, op, cit, p: 401 .
- B. Valette, op, cit, p: 48 .
- op, cit, p: 48 .
- G. Genette, op, cit, p: 90
- G. Genette, op, cit, p: 90
- G. Genette, op, cit, p: 91
- .
- G. Genette, op, cit, p: 90.
- G. Genette, op, cit, p: 100.
- G. Genette, op, cit, p: 105.,
- G. Genette, op, cit, p: 106.
- G. Genette, op, cit, p: 106.
- G. Genette, op, cit, p: 111 .
- J. M. ADAM, Le récit, que sais-je? No. 2149, p: 41.
- G. Genette, op, cit, p: 122
- G. Genette, op, cit, p: 128
- G. Genette, op, cit p: 128
- G. Genette, op, cit, p: 139.
- T. Todorov, et, O. Ducrot, op, cit, p : 401 .
- T. Todorov, et, O. Ducrot, op, cit, p : 401 .
- G. Genette, op, cit, p: 139.
- G. Genette, op, cit, p: 139.
- G. Genette, op, cit, p: 139.
- G. Genette, op, cit, p: 139.
- G. Genette, op, cit, p: 128.
- G. Genette, op, cit, p: 131.
- T. Todorov, et, O. Ducrot, op, cit, p : 401 .
- T. Todorov, et, O. Ducrot, op, cit, p : 401 .
- G. Genette, op, cit, p: 128.

- (٧٠) سيزا قاسم، سابق، ص: ٧٦.
- (٧١) سيزا قاسم، سابق، ص: ٧٨.
- (٧٢) انظر :
- (٧٣) انظر :
- (٧٤) سيزا قاسم، سابق، ص: ٩١.
- (٧٥) انظر :
- (٧٦) جان ريكاردو، سابق، ص: ٢٥٣.
- (٧٧) انظر :
- (٧٨) سيزا قاسم، سابق، ص: ٧٦.
- (٧٩) انظر :
- (٨٠) انظر :
- (٨١) جان ريكاردو، سابق، ص: ٢٥٤.
- (٨٢) انظر :
- (٨٣) سيزا قاسم، سابق، ص: ٧٦.
- (٨٤) انظر :
- (٨٥) جان ريكاردو، سابق، ص: ٢٥٥.
- (٨٦) انظر :
- (٨٧) انظر :
- (٨٨) انظر :
- (٨٩) انظر :
- (٩٠) انظر :
- (٩١) انظر :
- (٩٢) انظر :
- G. Genette, op, cit, p: 141.
- T. Todorov, et, O, Ducrot, op, cit, p : 401 .
- T. Todorov, et, O, Ducrot, op, cit, p : 401 .
- G. Genette, op, cit, p: 128.
- G. Genette, op, cit, p: 133.
- T. Todorov, et, O, Ducrot, op, cit, p : 401 .
- G. Genette, figures II, éd: points, p: 59.
- T. Todorov, et, O, Ducrot, op, cit, p : 401 .
- B. Valette, op, cit, p: 51-52.
- G. Genette, op, cit, 1972, p: 146.
- G. Genette, op, cit, 1972, p: 146.
- G. Genette, op, cit, 1972, p: 146.
- T. Todorov, et, O, Ducrot, op, cit, p: 401.
- G. Genette, op, cit, 1972, p: 148.
- G. Genette, op, cit, 1972, p: 148.

السارد

فى رواية (الوجوه البيضاء)

عبد الفتاح المجرى

الحكاية. ولا يمكن بهذا الاعتبار — الذى يركبه أيضا رأى إلياس خورى السابق — الحديث عن حكاية واحدة فى رواية (الوجوه البيضاء)، ما دام هذا النص الروائى يتقدم إلينا بمحكى متعدد الحكايات، غير أن هذا التعدد يستهدف سياقاً حدثياً موحداً يبحث عن الحكاية المفقودة، فيكون فى تنوع المنظورات بحث عن صيغ تعبيرية جديدة.

إن ما يتيح لنا الاعتماد على تلك الصيغ التعبيرية الجديدة، هو اعتماد رواية (الوجوه البيضاء) تقنية كتابية خاصة بتميز طرائق المحكى الذى يستند على تقديم الحكاية داخل الحكاية أو لإدماج الحكائى ضمن سياقه العام، من خلال اعتماد جملة من الأصوات الساردة الإضافية وما تعكسه من تناسق للحكايات داخل المحكى نفسه، ومن ثمة، فإننا نعتبر هذا التناسق الحكائى خاصية كتابية تميز هذه الرواية على مستوى البناء، وعلى مستوى الرؤية السردية.

«الرواة فى (الوجوه البيضاء) لإلياس خورى يروون الحكاية الواحدة، لكنهم عملياً يبدلون فى رواية تلك الحكاية فيحكون حكايات أخرى كأن الواحد بذاته حين يتم النظر إليه من لحظة تمازج الأشياء، سيصبح متعددًا وتصير عملية جمع كل أشلائه مستحيلة»^(١).

يضعنا هذا التصور الواضح لإلياس خورى إزاء التشكل العام الذى تقوم عليه (الوجوه البيضاء) فيما يخص علاقة السارد بالحكاية (ات) من حيث هى اختيار مركزى وتصنيفى يحدد طبيعة التركيب العام لهذا النص الروائى والمسارات السردية التى تنطلق منها الذات/النوات الساردة فى تقديم تفاصيل الحكاية، من خلال التركيز أساساً على العرض والاستنطاق والتحقيق والتذكير والإخبار. وتلك تقنيات أولية تمكن السارد (وكل مارء) من تبشير محكيه حول ذاته، فيحكى الحكاية وحكاية

الرؤية السردية

في (الوجوه البيضاء):

السارد والشخصية الساردة:

تقدم لنا رواية (الوجوه البيضاء) إمكانات واضحة لمساءلة العديد من القضايا . ونحن حينما نطرح الرؤية السردية للتحليل والتناول ، فإننا نركز ، غيرها ، على منظور كل من السارد والشخصية الساردة استجابة للخصوصيات التي يقدمها هذا النص الروائي ، سواء على مستوى تجليات السارد وحضوره الفعلي ، أو على مستوى الطابع «الحايدي» الذي يطبع بعض مواقفهم ، وأيضا في ارتباط بالتقسيم النصي لرواية (الوجوه البيضاء) ؛ هذا التقسيم الذي يحقق نوعا من التجاور ، أو التناقص الحكائي:

من السارد

في رواية (الوجوه البيضاء) ؟

إذا أخذنا بعين الاعتبار المعطيات الأولية السابقة التي نحاول ، بشكل أو بآخر ، أن نحدد الملمح الأولي لمقاربة السارد في رواية (الوجوه البيضاء) ، يمكننا تقديم الشكل أسفل الصفحة (٥) [جدول رقم (١)] الذي يلخص ، بشكل عام ، بعض عناصر ذلك الملمح .

وتخضع نمطية المحكي في (المدخل) لضمير المتكلم الذي يحقق الوظيفة التواصلية الأولى بيننا وبين أحداث النص الروائي ، ولا يقتصر ضمير المتكلم هذا على التقديم والإضاءة : «قرأت في أحد الصباحات خبرا صغيرا في الجريدة (...) ثم وجدت نفسي أنساق وراء الخبر وأتابع أخبار الجثة» (الرواية : ص٩) ، بل يجاوزها إلى امتلاك قدرة على التذكر والاسترجاع : «فأنا منذ

وليس اختيار الروائي قائما بين شكلين نوعيين ، بل بين موقفين سرديين : أن يحكي الحكاية عبر شخصية من «الشخصيات» ، أو عبر سارد غريب عن هذه الحكاية . نتميز إذن هنا بين نوعين من المحكيات : محكي يكون فيه السارد غالبا عن الحكاية التي يحكيها ، والمحكي الذي يكون فيه السارد حاضرا باعتباره شخصية في الحكاية» (١) .

وتوجد في هذا التصور لجبرار جينيت عناصر أولية لتحديد طريقة تقديم شكل المحكي في رواية (الوجوه البيضاء) ، وإذا كان التصور نفسه يلح على وجود موقفين سرديين يتحكمان في نسق الرؤية السردية ، فإنه يقترح أيضا إجراءين جوهريين يرتبطان بالسارد والشخصية على وجه الخصوص ، فيسمى جينيت الاختيار الأول ، أي المحكي الذي يكون فيه السارد غالبا عن الحكاية : برائي المحكي Hétérodiégétique ،

المؤلف الواقعي	المؤلف الضمني	السارد	المحكي	المسرود له	القارئ الضمني	القارئ الواقعي (٥)
----------------	---------------	--------	--------	------------	---------------	--------------------

وبذلك تظل معرفة السارد خاضعة لتلك الحيرة، وتظل أيضا مرتبطة بالوثائق والمعلومات التي توصل إلى جمعها، وهذا ما يبرر تخلي السارد في الأقسام اللاحقة عن الكلام لفائدة الشخصيات الروائية :

«لذلك فضلت أن أترك الكلام للوثائق وأن لا أَدْخِل في الموضوع، ربما استطاعت الوثائق والمعلومات التي جمعتها أن تشكل مدخلا لفهم حالة السيد خليل أحمد جابر» (الرواية: ص ١٣).

بهذه الاعتبارات تظل الرؤية السردية في هذا المدخل مرتبطة برؤية السارد الذي يكشف لنا عن خلفياته المعرفية عبر تقديم مكثف للحدث، لتستقل شخصية السارد بهذا المدخل وتوجه من خلاله مسار الحكاية استنادا إلى ما أسماه جبرار جينيت الوظيفة البينائية أو التصريحية، وهى الوظيفة التي يعلن السارد عن طريق ممارستها عن مصدر خبره^(٦)، أى ما سبق أن أشرنا إليه آنفا بالوسائط الخبرية المتمثلة أساسا فى : الخبر الصحفى المنشور — المتابعة الخبرية — الاتصالات الخاصة — المتابعة اليومية للصحف المحلية — تقرير الطبيب الشرعى... إلخ، وبذلك يتعدّد المصدر المعرفى للسارد، سواء أكان شفويا أم مكتوبا، وهو التعدد الذى شتمظهره بقية الأصوات الساردة انطلاقا من الموقع الذى تحتله فى علاقتها مع خليل أحمد جابر. وعلى الرغم من ذلك، يظل هذا السارد مهمينا على جميع فصول الرواية، وتظل سلطة ضمير التكلم المؤطر الرئيسى لبرنامجها السردى، وإن كان يستهدف تركيا متعددة للمنظور عبر هذا الالتجاء لأصوات ساردة يعقد معها السارد علاقة مرجعية يمين عليها التقديم الذى يمهّد به كل فصل، والذى يأخذ شكل بيوجرافيا تخص كل شخصية من الشخصيات الرئيسية التى تملك بدورها سلطة الحكى.

تلك إذن بعض تجليات الذات الساردة فى رواية (الوجوه البيضاء)، حاولنا أن نحصر مظاهرها النصية الأولى وفق ما يقدمه لنا (المدخل) من معطيات. ويبدو

كنت صغيرا وأنا معجب بشخصية حبيب أبى شهلاء (الرواية: ص ٩ — ١٠)، بل أيضا امتلاك سلطة الكتابة: «وأنا الآن أكتب القصة» (الرواية: ص ١١). ومن ثمة، فإن نص (المدخل) هو نص السارد ومجال حضوره الذى يمتد أيضا إلى الفصل السابع والأخير (خاتمة مؤقتة). إن درجة حضور السارد، إذن، تستند من جهة على ضمير المتكلم، كما تستند من جهة أخرى على تقنية التقديم الذى يعرفنا من خلالها السارد بنفسه، ولماذا اختار أن يتابع أخبار جثة خليل أحمد جابر؟ يقول:

« تابعت أخبار الجثة لأنى كنت مهتما بشخصية حبيب أبى شهلاء من جهة، وبنافع الفضول من جهة ثانية، فأنا متخرج من قسم العلوم السياسية فى الجامعة اللبنانية عام ١٩٧٤، أى قبل سنة واحدة من بداية الحرب الأهلية، ولم أستطع بسبب الظروف الراهنة من (كذا) أن أجِد لنفسى عملا يلائم طموحاتى، كالعَمَل فى الصحافة مثلا، فاشتغلت موظفا فى إحدى وكالات السفر، واقتصرت عملى على الجلوس ساعات طويلة أمام آلة الكومبيوتر التى تشبه الآلة الحاسبة (...). قلت أنسلى بالجثة خاصة وأنى عرفت أن صاحب الجثة هو السيد خليل أحمد جابر، لبنانى الجنسية ومن مواليد ١٩٢٨، موظف فى مديرية البريد والبرق والهاتف والمغسور يسكن قرب منزلى فى محلة المزعة».

إن السارد، على الرغم من أنه استطاع أن يجمع معلومات كثيرة حول شخصية المغدور، يجد نفسه حائرا أمام أى سبب مقنع لوفاة خليل أحمد جابر:

«والحقيقة أننى بعد أن جمعت هذه الكمية الهائلة من المعلومات أجِد نفسى حائرا، فلا يوجد أى سبب للوفاة، وليس هناك أى مبرر للجريمة المروعة الرائعة» (الرواية: ص ١٢).

خليل أحمد جابر، وذلك من خلال تعدد المنظورات والرؤى السردية، بحيث يتم التركيز، على مستوى فضاء كل فصل، على تركيب حكايات يمتصص الحدث الرئيسي ويؤطره بالكثير من الحكايات التي تظل غير مستقلة عن بنية ذلك الحدث. ومما هو جدير بالذكر أيضا أن استقلال كل شخصية ساردة بفصل معين يؤكد رغبة السارد في خلق مسافة بينه وبين تلك الشخصية التي تركز في حديثها وفي حكايتها على ضمير المتكلم، لتخلق بدورها حكايا ذاتيا ترتبط بطبيعة إدراك مختلف المواقف وتفسيرها تبعا لما تمتلكه تلك الشخصية الساردة من معرفة. ويمكننا، بلقاء، تلخيص مظاهر الشخصية الساردة في رواية (الوجوه البيضاء) في الجدول التالي [جدول رقم (٢)] حتى يتسنى لنا امتلاك رؤية واضحة وشاملة لذلك التعطش قبل أن نباشر تحليل وتحديد خصوصيات كل رؤية سردية على حدة:

من الواضح، إذن، أن مظهرات الشخصية الساردة تمكس لنا صيفا جديدة في تقديم الخبر الروائي والاعتناء بمجال الكتابة السردية التي تختلف من فصل إلى آخر باختلاف مواقع الشخصيات الساردة. ويركز هذا الاختلاف على الكثير من الطرائق التعبيرية التي تنفرد بها خطابات تلك الشخصيات الساردة، ليصبح مجال التداعي مفتوحا أمامها لتنوع في مواقع الرؤية السردية، وهو التنوع الذي يؤثر على قدرتها التركيبية في احتواء عناصر التخيل السردى من ناحية، والتأكيد، من ناحية أخرى، على أن البنية العامة لرواية (الوجوه البيضاء) تركز على طابع التحقيق في جريمة مقتل خليل أحمد جابر، وهو الطابع الذي حاول السارد أن يحدد معاملة في مدخل الرواية. ويبدو أن طابع التحقيق هذا يرتبط خاصة بالشخصية الساردة تبعا لما يميز طبيعة كل فصل من فصول الرواية الذي يتصدره مطلع يعرف بها ويحقق لها وضعا يمكنها فيما بعد من امتلاك سلطة الحكى. وفي مقابل ذلك، يغيب هذا الطابع التحقيقى عند السارد الذي لا يمتلك غايات وأهدافا محددة تبرر اعتناؤه بسرد الحكاية. وإذا كانت عناصر هذا التفتيش كثيرة ومتعددة في هذه الرواية، فإننا سنحاول، وبشكل مختزل، أن

واضحاً أن السارد ما هو إلا صوت سردى من بين أصوات سردية أخرى متساهم في صياغة الخبر الروائي، كما أنه يفرض سلطته المعرفية من حيث هو مؤلف واقعى وحقيقى للنص، بالرغم من أن السارد يقتقد إلى اسم شخصى، أو على الأقل لا يكشف عن اسمه. وفي هذه الحالة، وكيفما كانت الوضعية الاجتماعية للسارد، فإن غياب اسمه يحدث نقضا جوهريا في الإيهام بالواقع^(٧). غير أن غياب الاسم لم يقلل من لعبة الإيهام تلك، مادام ضمير المتكلم، يعمل، على كل حال، عمل اسم العلم^(٨).

ونركز البنية السردية في رواية (الوجوه البيضاء) على صوت الشخصية الساردة التي تمكن القارئ من إدراك الكثير من التوضيحات التي تخص حادثة مقتل

الفصل	الشخصية الساردة	الرؤية السردية
١	السيدة نهى جابر (أرملة خليل أحمد جابر)	تركز على مقتل الابن والزواج
٢	على كلاش	يركز على مقتل غ.أ. جابر، كما يمرض لحكاية مقتل الطيب الأرضى هاروت خاشادريان وزوجه.
٣	فاطمة فخرو	مقتل الابن والزواج و خليل أحمد جابر
٤	زين علول، مروان، يطار	اكتشاف الجثة. القبر.
٥	فخر بدر الدين سمير عمرو	عملية التحقيق قبل مقتل خليل أحمد جابر. منسوبة دفنه
٦	ندى النجار	مقتل أعيها أحمد
٧	غياب الشخصية الساردة	حضور صوت السارد

جدول (٢)

٥ - «ثم أنا مقتنع بشكل عام، أن المسألة بأسرها لا تستحق أكثر من مجهود قراءتها، وحتى مسألة القراءة هذه قد يدخل إليها الشك» (ص ٢٧٥).

٦ - «المسألة، لا تستحق أكثر من مجهود قراءتها» (ص ٢٧٥).

٧ - «وأنا لم أقصد من بحثي عن قصته [يقصد خليل أحمد جابر] غير التسلية والإمتاع والمؤانسة، كما قال مولانا وأستاذنا الكبير أبو حيان التوحيدي» (ص ٢٧٥).

تكشف لنا إذن هذه الانتظامات، بموازاة الانتظام للرئيسي للسارد، عن البنية العامة التي تطبع خطاب السارد وتشكل عناصر الحكاية لديه، كما تكشف عن إدراكه ومعرفته المحدودين اللذين يظنان مرتبطين بطبيعة المعلومات والوثائق التي استطاع الحصول عليها. ويرتبط هذا الإدراك المحدود أيضا بتعدد الاحتمالات التي تكشف عنها بنية الرواية بغض النظر عن كونها احتمالات صائبة أو خاطئة، ولعل هذا الوضع هو الذي ألزم السارد بالتأكيد، غير مرة، على أن المسألة لا تستحق أكثر من مجهود قراءتها (وهو التأكيد الذي ورد في النماذج : ٦/٥/٢). فمن المنطقي ومن الطبيعي، إذن، أن يكون سرد قصة خليل أحمد جابر قصدا للتسلية والإمتاع والمؤانسة، أي أن لا تكون غاية السرد : ماذا يقول النص، ولكن غايته تكمن في السؤال : كيف يقول النص؟

وبالعودة إلى معطيات الجدول المتعلق بالشخصية الساردة ورؤيتها السردية، يمكننا تحديد خصوصيات خطاب تلك الشخصية الساردة، وهو الخطاب الذي يتخذ من الموت بؤرة سردية تنظم عناصر الحكاية، وكما لاحظنا

نحصرها في العبارات التالية التي تكشف بوضوح عن المجال الوظائف العام الذي حدد من خلاله السارد نظام الحكاية ووحدات الحكاية.

٢ / ٢

الحكي

بين الإمتاع والمؤانسة.

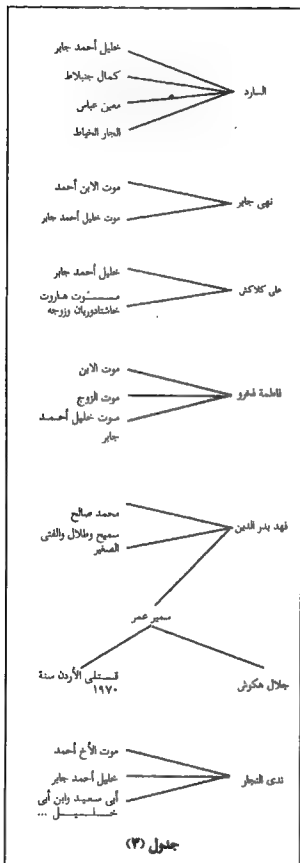
يضعنا هذا العنوان الفرعي أمام الانتظامات التي تحدد غاية وقصدية الحكي عند السارد. والعنوان، إذ يركز على وضع الحكي بين الإمتاع والمؤانسة، فلأن طبيعة امتلاك سلطة الحكي عنده تعرف وضما جليا ومنطقيا نتيجة كثرة المعلومات التي استطاع الحصول عليها والتي تخص شخصية خليل أحمد جابر، وهي معلومات بالغة التنافس» (الرواية: ص ١١)، فمن المنطقي إذن أن يجد السارد نفسه، بعد أن جمع هذه الكمية الهائلة من المعلومات، في وضع محير: فلا يوجد أي سبب للوفاة، وليس هناك من مبرر للجريمة المروعة الرائعة، وهذا هو الانتظام الرئيسي لوضع السارد، انتظام تترقب عنه تكرارية دالة للكثير من العبارات المتشابهة، تعرض لها فيما يلي :

١ - «وأنا في الحقيقة، أجد نفسي أمام الحيرة الكاملة، لا شيء يؤكد أيا من الافتراضات ولا شيء ينفيها...» (ص ١٢/١٣).

٢ - «إن المسألة بأسرها لا تستحق أكثر من مجهود قراءتها» (ص ١٣).

٣ - «وأنا فعلا، أشعر بحيرة كبيرة» (ص ٢٤٥).

٤ - «... الحقيقة فأنا لا أعرف، وحتى لو عرفت فإن هذا لن يغير من الأمر شيئا» (ص ٢٧٥).



من خلال العرض السابق، فإن خطاب السارد يجعل من البؤرة نفسها مركز حديثه، غير أن خطابه يقتصر فقط على شخصية خليل أحمد جابر، في حين تركز هذه البؤرة السردية (الموت) في خطاب الشخصية الساردة على الموت المتعدد من خلال تعدد الحكايات، وهو التعدد المرتبط بالطابع الإخباري الذي يميز خطاب الشخصية الساردة. ولعل البيان التوضيحي التالي [جدول رقم (٣)] يفسر بوضوح بعض مظهرات تلك البؤرة السردية في علاقتها مع خطاب السارد وخطاب الشخصية الساردة .

نلاحظ، إذن، أن كل شخصية ساردة لا تكتفى فقط بالتركيز على حكاية موت خليل أحمد جابر، ولكن خطابها يكشف لنا أيضا عن أصوات آخرين وعن حكايات موازية للحكاية الإطار، لتأخذ بذلك علاقة السرد بالموت بعدا مركزيا في هذا النص الروائي، بعدا يعلم على المسافة التي تفصل بين خطاب السارد وخطاب الشخصية الساردة وعدم تدخل السارد فيما تروي به تلك الشخصية، وأخيرا احتفاظ السارد بخطاب الشخصية الساردة الذي يظل، في جوهره، خطابا تقريريا، استنطاقيا وإخباريا، يستلزم من القارئ إعادة تركيبه لكي تتضح معالم كل حكاية على حدة، وإبراز عناصرها ووحداتها التأليفية، ما دام خطاب الشخصية الساردة يظل مشروطا بتعدد الروايات السردية نفسها.

هذا، إذن، هو الإطار العام الذي يحصر الرؤية السردية للشخصيات الساردة في الرواية على مستوى البنية الأفقية التي ترتبط ارتباطا جديلا بالمستوى العمودي للتركيب الحدلي في رواية (الوجوه البيضاء). إن تعدد الرؤى السردية، من خلال استقلال كل شخصية ساردة بفصل، يكشف عن المكون الوظيفي العام لطبيعة الكتابة الروائية في هذا النص الذي يستهدف تنوعا خاصا لبنية

٣ / ٢

بنية المطلع:

الشكل والوظيفة:

كثيرة هي الفرضيات النصية التي تنطلق منها في هذا القسم من التحليل، وهي فرضيات ترتبط بانتظامات أخرى موازية لما سبقت الإشارة إليها لتكرس خصوصية الخطاب الروائي في رواية (الوجوه البيضاء) التي تسعى إلى تنوع فعالية الشخصيات الساردة من خلال تنوع في المواقف والمواقع. غير أن هذا التنوع، كما سلاحظ فيما بعد، يحافظ، على الرغم من ذلك، على سلطة السارد ضمن بنية الحكى، ويرتبط أيضا هذا التنوع المكثف لحالة الذكر بتنوع في الأساليب اللغوية عند بناء كل مشهد حكاى وصوغ طرائق تعبيرية تستهدف إعادة تشخيص الوقائع انطلاقا من تبادل الأدوار بين مختلف الشخصيات الساردة.

وعلى هذا النحو يرتبط تعدد الرؤى السردية بالشخصية الساردة في رواية (الوجوه البيضاء) ليعكس نوعا من التجانس على مستوى التوالد الحكائى المؤطر لكل فصل على حدة، وإن كان هذا التجانس يفقد اتساقه حينما يركز التوالد الحكائى على عرض تفاصيل الحكايات المتخللة بشكل مركزى. وتؤكد لنا هذه الاعتبارات الأولية طبيعة الوعى الذى تمتلكه الشخصية الساردة حينما تمنح لها فرصة الحدث، تلك الطبيعة التي تسعى إلى تعرية تجربة معيشة بأبعادها الذاتية والموضوعية ضمن نص روائى، تكمن خاصيته الأساسية، هو الآخر، فى تعرية التجربة نفسها على مستوى التخيل.

وفى سبيل الإمساك بطبيعة هذا المستوى التخيلي وعناصره التركيبية ضمن المنظور العام لتعدد الرؤية السردية، نشير إلى أن هذه الرؤية تظل محكومة ومؤطرة بموقع السارد الذى يميز بين أدوار الشخصيات الساردة ويحدد اختياراتها ومستويات إدراكها، بل يعمل أيضا

الحكى، وإن كان يركز على التفاصيل نتيجة الطابع الشفوى العام المميز لبنية ذلك الحكى، وهو التنوع الذى يرتبط أساسا بصناعة الشكل الروائى فى (الوجوه البيضاء). ومن المؤكد أن البناء العام المحدد لتلك الرؤى السردية يسعى إلى تقديم الحكاية/الحكايات انطلاقا من وجهات نظر متعددة لا تكسب هذا النص الروائى بعدا أحاديا، وإنما تعدد مظاهر الحقيقة فيه، وهو التعدد الذى يتخذ شكل احتمالات إيهامية وتمويهية تكسر من سلطة السارد الواحد، وتجعل كلام كل شخصية ساردة يواجه بكلام شخصية ساردة أخرى، لتجد أنفسنا، بناء على تعدد الرؤى السردية، أمام نص روائى حوارى لا يقتصر على الرواية الأحادية لواقع الحكاية الذى تسعى (الوجوه البيضاء) إلى تصويره، وإنما نجد أنفسنا أمام رؤية كلية ومتعددة لهذا الواقع، فيندرج بذلك النص الروائى الحوارى ضمن إطار مبحث زاوية الرؤية فى الرواية، وجميع التحديدات التي وضعت فى هذا المضمار حصرت أنواع الرواية فى نطاق علاقتها بالذاتى والموضوعى، أى بالأحادى والشمولى، فإما أن تكون هناك هيمنة تامة للكاتب أو الراوى [السارد]، فتهيمن بذلك النظرة الأحادية، وإما أن يترك الكاتب أو الراوى الحرية الكافية للشخصيات لكي تعبر عن نفسها، وتعرض آراءها الشخصية، فتتحقق بذلك النظرة الشمولية لعالم موضوعي^{٩١}. وبما يزكى هذا الطرح الذى يخص العنصر الحوارى فى رواية (الوجوه البيضاء)، نشير فى هذا المجال إلى ثلاثة عناصر نوردها دون شرح، على أن نعمل على تفصيل معطياتها فيما سياتى من فقرات، وتركز هذه العناصر على:

أ - توزيع الأدوار وتعددتها.

ب - توزيع الأصوات الساردة وتعددتها.

ج - توزيع العلاقة المتداخلة للأصوات الساردة وتعددتها

بنلك «نص مواز» له مركباته الخاصة وفروقه الدقيقة التي تميز كل مطلع على جده، وفي إطار ما يقدمه كل فصل من عناصر حكاية تضمينية، ومن لمة يختزل كل مطلع جملة من الروابط الحكائية ويسمى لتقديمها من خلال تدخل السارد الذي تظل وجهة نظره محايدة بشكل جلي. ولتوضيح هذا الأمر بشكل مبسط نستعين بالجدول التلخيصي، [جدول رقم (٤)] لتحديد خصوصية كل مطلع بناء على ما أورده من معطيات قبل أن نباشر تحليل مظهرات الشخصية الساردة على مستوى كل فصل من فصول الرواية.

لاحظ أن هذا الجدول التلخيصي يوضح لنا بشكل جلي العناصر التعريفية التي اعتمد عليها السارد في تقديمه للشخصية الساردة. ولا يعني هذا أنه اقتصر فقط على تلك العناصر دون غيرها، ولكنه كان يعمد أيضا إلى استثمار بعض العناصر الحكائية التي تخص هذه الشخصية الساردة أو تلك، حتى يأخذ المطلع شكل تقديم مركز ومكثف سيعرض من خلاله أهم مفاصل الحكاية، وبذلك يصبح لنا القول بأن بنية المطلع هي امتداد لأبرز التوجهات الحكائية التي يمرض لها الفصل الروائي^(١٠). تلك إذن أهم عناصر العرض التعريفي الذي يستند عليه السارد، أوردها هنا لتتضح لنا معالمها وأهميتها ضمن سياق تحديد وظائف السارد باعتبارها نسقا خطابيا. ويرتكز خطاب السارد في هذه المقاطع، كما سبقت الإشارة، على جملة من العناصر الحكائية التي تولى الاهتمام لرؤية السارد نفسه وتمثله المباشر أو المهادد لخطاب الشخصية الساردة، كما تركز بنية المطلع في مستوى آخر على تضمين مجموعة من الأساليب غير المباشرة وإدماجها تركيبيا لتدل على حضور السارد الفعلي وتقصيه لجميع الأحداث والتفاصيل، وبالإمكان التمثيل على هذا التضمين بالتماذج التالية:

أ - (...) المشكلة الوحيدة التي تعرض لها هي خلاف شديد مع زوجته لم تعرف أسبابه،

على تقديمها من خلال المطلع الذي يسبق بداية كل فصل من فصول الرواية (باستثناء الفصل الرابع والفصل الأخير، اللذين يتميزان عن الفصول الأخرى بإجراءات مطلعية مغايرة، سنعرض لبعض خصوصياتها فيما بعد). ولاغرو، إذن، أن يمتلك السارد هذا الوضع، خاصة أن البنية العامة لرواية (الوجوه البيضاء) ترتبط، تصريحاً أو ضمناً، بشكل التحقيق الاستنتاجي أو التحقيق الإخباري، وما يستتبعهما من أشكال كتابية لها مواصفاتها الخاصة بالنظر إلى ما يعرضه النص الروائي من خصوصيات نوعية.

ولا شك أن مقارنة طبيعة المطلع الذي يفتح به كل فصل من فصول الرواية، مستمكنا من الكشف عن الحدود الوظيفية للسارد الذي يستهدف من خلال ذلك المطلع تقديم الشخصية التي ستكفل بسرد الأحداث ورصد مختلف المعلومات المرتبطة بها، بهدف تقديم وصف يشمل الكثير من المستويات، ولعل الإغراء يفرى بمحاولة تقديم تلك المستويات، وهذا ما سيمكننا من حصر التصنيف الذي يعتمد السارد نفسه عند تقديمه لكل شخصية ساردة، في العناصر التالية:

١ - تاريخ ومكان الازدياد. ٢ - السن.

٣ - الحياة العائلية. ٤ - مكان الإقامة.

٥ - المستوى الدراسي. ٦ - المهنة.

وبالنظر إلى طبيعة هذه العناصر التي يعتمدها السارد، نلاحظ أنها تمتد أساساً بعرض تعريفى مباشر للشخصية الساردة يستنسخ طبيعة التقرير ويتوسل لفته بهدف إشراك القارئ في عملية إعادة إنتاج الخبر الروائي، هذا مع الإشارة إلى أن خطاب السارد في المطلع يعمل على رصد بعض العناصر الحكائية بشكل مكثف ضمن إطار بنية حكاية صغرى وملخصة، فتكون النتيجة أن تدخل السارد ينحصر في حدود المقطع ولا يجاوز - إلا نادراً - إلى خطاب الشخصية الساردة؛ إن المطلع

الفصل	الشخصية / الساردة	عناصر العرض التعريفى
(١) الملاك الشهيد	السيدة نهى جابر (زوجة خليل أحمد جابر).	مواليد بيروت ١٩٣٨
(٢) أجساد مشقوقة	السيد على كلاكش	مواليد صيدا ١٩٤٠. مهندس، موظف في شركة الهندسة الوطنية في بيروت. متزوج، له ثلاثة أولاد. يقوم في شارع مار إلياس في بيروت الغربية.
(٣) الحيطان البيضاء	فاطمة فخر (أرملة يواب البنية الراحل محمد فخر)	السن : ٤٢ سنة
(٤) الكلب	زين علول	(لا يوجد لعناصر العرض التعريفى)
	الذكور مروان بطار	جراح - طبيب شرعى. السن: ٦٥ سنة. عمل رئيساً لقسم الجراحة في المستشفى الألماني بيروت.
(٥) المحقق	فهد بدر الدين	مقتل . ٢٦ سنة . طالب سنة ثالثة في كلية الآداب . يقوم في بيروت ، لعرب .
(٦) الملصقات	السيدة ندى النجار زوجة نديم النجار	الابنة الثالثة لخليل أحمد جابر. متزوجة من نديم النجار. تقوم في منطقة عاتلة بكار ولديها صهران. (نديم النجار: صديق العاتلة، يمتلك دكاناً لألعاب «الفانيري» في جادة الاستقلال).
(٧) عاتمة موقنة	غراب الشخصية الساردة وسطور السارد	

جلول (٤)

يقول إن المسألة تتعلق بعينه، فهو لا يستطيع
القراءة بشكل متواصل... (الرواية:
ص ١٦٦).

جـ - (...) مصراء، طويلة، ممتلئة الجسم،
صغيرة العينين، الجميع يقول إنها تتمتع
بذكاء خارق (...) وعندما ناقشه أحمد في

وكاد يقود إلى الطلاق، الزوجة عادت إلى
منزل والديها، غير أن الأمور سويت بسرعة،
يقول هو إنه يعيش حياة سعيدة (الرواية:
ص ٤٥).

ب - (...) يتكلم بطلاقة، فهو في قسم
الأدب العربى في الجامعة، لم يتابع دروسه،

إلى الصديقات والجيران، ومع المؤلف نفسه الذي قام بزيارة منزل السيد خليل أحمد جابر (الرواية: ص ١٥).

* «مؤلف هذه القصة يشعر بالضياغ، ولا يعرف أنه لا يعرف شيئا، بينما في العادة يعرف المؤلف جميع تفاصيل القصة، وخاصة خاتماتها، ويقدمها بالتدرج وببطء والقارئ يستنتج» (الرواية ص ٢٤٦/٢٤٥).

بينما يرد الاستحضار الثاني في الصفحة ٢٤٦ من الرواية، يقول السارد:

* «وأما في هذه القصة، فالمؤلف لا يعرف كيف يقدم الأشياء بالتدرج وببطء من أجل إقناع القارئ وتسليته، وحين يكون المؤلف ضالما بهذه الطريقة فإن المشكلة تزداد تعقيدا، فهل يمكن أن يكون على كلاكش هو القاتل، أو فاطمة فخر أو سفير حمرو أو فهد بدر الدين أو زين علول أو أبو سعيد أو نديم النجار أو إلياس خوري أو .. إلى آخره..».

إن هذه الأنواع من التضمينات التي تشمل أيضا حتى اهتمام القارئ عبر الإقناع والتسلية داخل عالم التخيل السردى، تحقق صيغا كتابية لاحتمالية الخبر الروائي على مستوى التضمين المرجعي الذي يقتصر في هذا السياق باسم المؤلف الواقعي (إلياس خوري)، وعلى مستوى التضمين النظري للكتابة الروائية نفسها، وهو التضمين الذي يكون فيه المؤلف، في العادة، ملما بجميع تفاصيل القصة عند تقديمها بالتدرج للقارئ. إنه قام بزيارة منزل خليل أحمد جابر، وبذلك تظل سلطة السارد المؤطر الوحيد لجميع تفاصيل الأخبار الروائية، عبر هذا الاستقلال والحياد الذي يضعه السارد بين المؤلف الواقعي ضمن ما طرحه رواية (الوجه البيضاء) من وقائع ونوقعات.

المسألة، رفض بشكل قاطع، وقال إنه غير مستعد لأن يموت هكذا...» (الرواية: ص ٢١٧).

ولعل الميزة التي يمكن استخلاصها من هذا التضمين كونه يركز بشكل مركزي على فعل «قال» مما يعطي لخطاب السارد إمكانية مباشرة لرصد الأقوال وتوظيفها لخلق ذلك العنصر الحكائي الذي أشرنا إليه من قبل.

وتكشف لنا بنية المطلع أيضا عن عنصر أساسي يستحضر، تبعا لسياقين مختلفين، علاقة السارد بالمؤلف. ويرتبط السياق الأول بمطلع الفصل الأول (الملاكم الشهيد)، في حين يرتبط السياق الثاني بالفصل السابع (حاجمة موقفة)، حيث يستعيد السارد خطابه دون واسطة المطلع، ويعمل السياقان معا على تكسير طبيعة المسافة التي تربط بينهما مع الحفاظ على ميثاق السارد الذي لا يتماهى مع مقصد المؤلف، وهو الحفاظ الذي يظهر مرة أخرى سلطة السارد من جهة، ويؤشر، من جهة ثانية، على إثارة انتباه القارئ والمتلقي للمسافة التي تفصل بين ما هو روائي وما هو واقعي، مسافة تعني أساسا بخلق الإيهام لدى ذلك القارئ والمتلقي. ولذلك يأبى الاعتناء بمقصد المؤلف الواقعي ضمن خطاب السارد، أي من داخل السياق التخيلي العام لرواية (الوجه البيضاء). والسارد، إذ يعتمد إلى ذلك، يكسر سلطة هذا السياق التخيلي، حينما لا يستحضر فقط لفظة (المؤلف) من حيث هو ميثاق مرجعي عام، ولكن عند استحضاره، أيضا، لاسم المؤلف الفعلي لهذا النص الروائي (إلياس خوري)، ويسد الاستحضار الأول واضحا من خلال النموذجين التاليين:

* (...) وهذه المعلومات والأقوال المنسوبة إلى الزوجة، تم جمعها من مصادر مختلفة (...)، ومن خلال أحاديثها المتفرقة

تظهر خطاب الشخصية الساردة:

تعدّد الرؤى السردية:

إن السارد هو الفاعل فى كل عملية البناء التى فحسناها، وتبعا لذلك تدلنا كل مقومات هذه العملية، بصورة غير مباشرة، على ذلك الفاعل^(١١) الذى ينظم أيضا خطاب الشخصية الساردة عبر العديد من الانتظامات النصية والبنائية، فعلى الرغم من استقلالية تلك الشخصية بقضاء الفصل، فإن هناك دائما مسافة يستقل بها السارد ليؤطر الحدث الروائى. ويرهن حضور السارد هذا على معرفة كلية بتفاصيل القصص وأحاسيس الشخصيات، كما برهن حضوره على الإحاطة بشخص متنوع لتلك التفاصيل. وعلى هذا النحو، نلاحظ أن رواية (الوجوه البيضاء) تعدد فى رؤاها السردية وفى تظاهراتها لخطاب الشخصية الساردة ولخطاب السارد بشكل متسق ومتراپ، عبر الكثير من المحاور المرتبطة ببناء العالم التخيلى للرواية وهو يسعى إلى إعادة إنتاج نمط للواقع والتقاط خيوطه ومعالجه شخصوه. ومن أهم تلك المحاور يمكننا الإشارة إلى بعضها على أن نعمل على بسط عناصرها فيما بعد: إختفاء السارد وحضوره/ الشخصية الساردة باعتبارها شاهدة/ مركّزات خطاب الشخصية الساردة وخطاب السارد: الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر/ مياقات الحدث التخيلى/ مظاهر التراكب الحكائى. وتستهدف هذه المحاور وغيرها، بما لم نضيفه هنا، تعيين تظاهرات خطاب السارد والشخصية الساردة وتحديد أهم وظائف السارد باعتباره نسقا خطابيا يساهم فى تقديم - وتنمية - تجليات التخيل فى رواية (الوجوه البيضاء). ويهدف هذا القسم من تحليلنا إلى الوقوف عند خطاب الشخصية الساردة فى ارتباطه الجدلى بخطاب السارد، ولهذا الارتباط الجدلى، كما ستلاحظ، عناصره الثابتة واختياراته المرتبطة بالتأثير الحلقى للرواية، ولذلك سنقتصر على تتبع خصوصيات

كل خطاب فى ارتباطه بالآخر بغية تبيان تظاهراتهما فى هذا النص الروائى الذى يعدد فى رؤيته السردية ويعطيه أبعادا تستجيب لطبيعة بناءه التخيلى العام.

ويتحدد تظاهر الشخصية الساردة فى الفصل الأول (الملاك - الشهيد) بناء على اعتبار أساسى يجعل السيدة نهى جابر تسرد معلوماتها وأقوالها دون تدخل السارد، أى أن خطاب هذه الشخصية الساردة يستقل وحده بعرض أحداث وتفاصيل هذا الفصل الأول الذى يتركب من ثلاث حكايات تسردها السيدة نهى جابر لتقدم تعليلا مرضيا لحادثة مقتل زوجها. غير أن هذا التراكب الحكائى يظل برغم ذلك، خاضعا للرؤية السردية الواحدة التى لا تنوع كثيرا منظورات الحكى الذى يعتمد على تقنية الحوار لكسر من رتابة السرد، والذى يظل مبعرا على شخصية نهى جابر. إن عدم تدخل السارد يمكن الشخصية الساردة من تقديم نمط معين للسرد، يركز أساسا على توظيف ضمير المتكلم من جهة، وتوظيف سرد تذكرى من جهة ثانية، أى أن خطاب هذه الشخصية الساردة يعتمد على «العرض» و«السرد»، من منظور أحادى يقدم تلك الشخصية بوصفها شاهدة ومشاركة فى بناء الحدث التخيلى، ليظل هذا المنظور الأحادى ضيقا ومحصورا فيما تدركه الشخصية الساردة.

ويمتد خطاب الشخصية الساردة من صفحة ١٥ إلى صفحة ٤٣ منتجاً تراكبا حكايا يشتمل على ثلاث حكايات متداخلة تعرض لها نهى جابر باعتبارها أساسا إمكانات محتملة لتفسير مقتل زوجها خليل أحمد جابر. ويأتى هذا التراكب الحكائى وفق الترتيب التالى:

- ١ - حكاية أحمد الابن منذ ولادته وحتى استشهاده (ص ١٧ - ص ٢٢).
- ٢ - حكاية أم عماد الكمدى (ص ٢٥ - ص ٢٦).
- ٣ - حكاية الست خديجة (ص ٢٨ - ص ٣٠).

وهكذا، وعبر هذه الحكايات الثلاث، تكشف لنا نهى جابر، باعتبارها شخصية ساردة لهذا الفصل، عن

ممتاز، عمره ٢٥ سنة وأنا أصغر منه بحوالي عشر سنوات، العمر ملائم وهو من عائلة معروفة ومتعلم وموظف، يعني ابن حكومة، وتم التصيب، ولم أر منه إلا كل الخير... (الرواية ص ١٦).

كما يركز خطابها على أخلاقه العالية، تقول:

«كنت أستمع إليه وهو يفتخر بأنه لا يقبض الرشوى وأشعر بالحزن، الرشوة أفضل من لا شيء، أطفال وأقسط، ومدراس وغلاء، لكنه كان لا يستمع إلي» (الرواية ص ١٧).

٢ - تغير سلوك خليل أحمد جابر وعزله: يرتبط الحديث عن تغير سلوك خليل أحمد جابر وعزله عند الشخصية الساردة بالاعتماد على صيغ من التداخي لإعلان خبر العزلة، مما يحيل مباشرة إلى عدم معرفة الشخصية الساردة لما يقع من تغير، وبحيل، في الآن نفسه، إلى رغبتها في المعرفة:

«لا أعرف كيف حصل هذا الشيء، والله لا أعرف، قولوا لي لماذا، قولوا لي شيئاً، أى شيء، أنا لا أعرف ولا أفهم...» القصص، لا توجد قصة، كل شيء حصل فجأة، نهضنا في الصباح، لكنه لم ينهض من الفراش، قال لي إنه متعب، ولن ينهض اليوم إلى العمل، خرجت من البيت لكي أشتري بعض الأغراض ثم عدت فوجدته قد أقفل غرفة النوم على نفسه...» (الرواية ص ٢٤).

٣ - مغادرة خليل أحمد جابر للمنزل: وتركز الشخصية الساردة في فعل المغادرة هذا على حوار قصير يبين بوضوح الظرف العام الذي رافق المغادرة. نقرأ في صفحة ٤٢ ما يلي:

«جلس في المطبخ وأكل بيضتين مقليتين دون أن يتفوه بكلمة واحدة. وقف.

علاقتها بزوجها خليل أحمد جابر قبل ثلاثة أشهر من وقوع عملية الاغتيل:

«ولكن ماذا أقول، أنا لم أعد أفهم، حصلت أشياء لم أفهم معناها، لم أعد أفهم معنى أى شيء، فجأة تغير خليل، منذ ثلاثة أشهر تغير بشكل كامل» (الرواية ص ٢٣ — ٢٤).

وسيركز خطاب نهى جابر على طبيعة هذا التغير الذي حدث لزوجها قبل أن يصادر المنزل، وبذلك تركز هذه الرؤية السردية على بعض تفاصيل حياة خليل أحمد جابر داخل بيته وفي إطار علاقته العائلية مع زوجته.

وتغير منظور المحكي عند نهى جابر بشكل أساسي من خلال ما ترويه عند تركيزها على الحكايات الثلاث، كما أنها لا تتردد في إبداء رأيها تجاه احتمالات كل حكاية على حدة، وإن تعددت المواقع ولحظات المعاناة. وكما سبق أن أشرنا آنفاً، فإن منظور المحكي يركز على ذكر بعض تفاصيل حياة خليل أحمد جابر العائلية مركزاً في ذلك على ثلاث وحدات كبرى:

أ - خليل أحمد جابر الإنسان العادي.

ب - تغير سلوك خليل أحمد جابر وعزله.

ج - مغادرته للمنزل.

وبذلك ينحصر منظور المحكي عند هذه الشخصية الساردة في حدود هذه الوحدات الثلاث، فهي جابر لا تذكر لنا شيئاً مما وقع لأحمد خليل جابر بعد مغادرته للمنزل، ولا ما وقع له خارجه، ويجسر بنا هنا أن تمثل لهذه الوحدات بأسئلة دالة على مضمونها، قبل أن نتقدم في التحليل لتتضح لنا معطياتها بشكل أفضل:

١ - خليل أحمد جابر الإنسان العادي: ويركز خطاب الشخصية الساردة في هذا المحور على طريقة التذكر التي تمكنها من عرض لقاءها الأول مع خليل أحمد جابر:

«كان خليل شاباً ممتازاً، أتى إلى والدي هو والمرحوم والده وطلبا يدى، وأبى قال إنه شاب

— أنا ذاهب.

قال.

— إلى أين؟

— إلى الشغل.

— ولكنها الثالثة بعد الظهر. غدا نذهب.

غادر المطبخ. أخذ من خزانته معطفه الطويل.

فتح باب البيت ونزل الدرج ولم يعد. يومها لم أره.

هذه إذن هي الوحدات الثلاث التي تركز عليها الرؤية السردية للشخصية الساردة، وهي وحدات، كما نلاحظ، تعنى أساساً بذكر تفاصيل عن حياة خليل أحمد جابر في بيته، إنه إذن وصف داخلي لحالات الاكتئاب التي لحقت به بتصرفاته الغريبة داخل الغرفة، غير أننا إذا تأملنا جلياً عناصر التراكب الحكائى لهذا الفصل الأول، أمكننا ملاحظة تركيز الشخصية الساردة على حكاية أحمد الابن منذ ولادته وحتى استشهاده، وهو تركيز لم يأت اعتباطاً، ذلك أننا نجد امتداداته على مستوى الوحدات الحكائية الكبرى التي تفصل الحديث عن حياة خليل أحمد جابر ابتداءً من العنصر الثانى (ب) والعنصر الثالث (ج)، وكان الشخصية الساردة، بذلك، ترد تغير سلوك خليل أحمد جابر وعزلته، كما ترد مغادرته للمنزل أيضاً إلى تلك الوحدة الحكائية الكبرى (موت الابن أحمد واستشهاده)، على الرغم من أن هذه الشخصية الساردة تقرأ بأن:

«استشهد أحمد لم يغير شيئاً، أحمد استشهد سنة ١٩٧٦، أى منذ أربع سنوات، لا لم يتغير شيء، بقى خليل هو خليل، الحزن هذه قليلاً وظهرت علامات العمر عليه، شاب رأسه كله، لكنه لم يتغير» (الرواية: ص ٢٠).

ولعل مايرر توجهننا السابق، ذلك التصرف الذى بدأ يمارسه خليل أحمد جابر حينما ذهب واشترى كل

أنواع المحايات ليمحو، دون كلل أو ملل، قصاصات الصحف التي كتبت عن ابنه الشهيد:

«وكان يمحو، بدأً فى البداية يمحو صور أحمد، يبدأ بالعنين، ثم ينتقل إلى الذقن، ثم الأنف، وكانت الجرائد تتمزق بين يديه، لكنه لم يكن يمل، يشتغل طول النهار ويغمغم، كأن حمى أصابته أو كأن شيطاناً ركبه أو لا أعرف (...) ثم بدأ يمحو الكتابة، يمحو اسم أحمد، يبدأ باسم العائلة ثم ينتقل إلى كلمة خليل ثم يمحو اسم أحمد ثم كلمة شهيد، ثم يمحو كل شيء كتب عنه (الرواية: ص ٢٥ — ٢٦).

غير أن عملية المحو لم تقتصر فقط على الملحف الأسمر الخاص بما كتبه الصحف عن الشهيد أحمد، بل ارتبطت أيضاً بالملصق الملون الذى يخصص لكل شهيد:

«وبعد أن انتهى من الصحف انتقل إلى الملصق (...) للملصقات مرمية فى أرض الغرفة، وهو يجلس على ركبتيه (...) يمحو الصورة الكبيرة، يبدأ بالعنين ثم ينتقل إلى الذقن، وعندما تصبح الصورة غالبية عن اللون الرمادى والمزق التي تحفظها المحاية، كان ينتقل إلى الكتابة» (الرواية: ص ٣٦).

وبموازاة العناصر السالفة، يبدو أن تركيب الحكاية الثانية من منظور ما تقدمه الشخصية الساردة، وإن كان ينوع فى بنية الخبر الروائى، لا يكشف عن أية علاقة مع خليل أحمد جابر، بل يبدو أيضاً أن الشخصية الساردة غير مقتنعة بتبرير «أم عماد الكمدى» لتفسير ما حدث لخليل أحمد جابر، فالأمر لا يتعلق (بالعمر الصعب) كما حدث لمير الكمدى حينما أغلق عليه، أيضاً، باب غرفته وهو فى سن السابعة والأربعين ولم يبرحها مدة أسبوعين (ص ٢٦)، ولكن خليل (رجل كامل)

(ص ٢٦)، ولا مجال لأي تشابه بينه وبين منير الكمدي. هكذا إذن، يبقى الاحتمال الثالث الذي يقدمه هذا التراكب الحكائي الأولي من خلال عرض الشخصية الساردة لحكايتها مع «الست خديجة» التي تكتب الحجاب وتحضر الأرواح وتتكلم مع ملوك الجن والعفاريت (ص ٢٨)، ولعل في الاستعانة بعلم «الست خديجة» مخرجاً لخليل أحمد جابر، غير أن هذا الاحتمال لا يقنع أيضاً الشخصية الساردة لتقديم مبرر حقيقي لحالة خليل، فتخلص إلى النتيجة التالية:

«... أنا يا عمي لا أومن بقصص الجن والعفاريت، حكاية القط لا معنى لها، تجليط، كله تجليط، يضحكون عليها ويأخذون المال» (الرواية: ص ٣٤).

يتضح لنا مما سبق عرضه بخصوص حدود الرؤية السردية عند نهى جابر، باعتبارها الشخصية الساردة لهذا الفصل، أنها رؤية تركز على تراكب حكائي ثلاثي الأبعاد يشغل فضاء هذا الفصل ويركز على عناصر الحكاية الأولى وامتداد آثارها النفسية والعاطفية على تصرفات خليل أحمد جابر وسلوكه، كما تتميز هذه الرؤية السردية بتركيزها على علاقة نهى جابر بزوجها قبل ثلاثة أشهر من وقوع هذه الجريمة «المروعة الرائعة»، دون أن يتدخل السارد في توجيه مسار الأحداث، باستثناء ملاحظته الواردة بين قوسين التي تفسح المجال لتصوير نهى جابر واقفة أمام صورة ابنها. يقول السارد:

«المرأة تنظر إلى صورة ابنها في ثياب الملاكم، تهض بالتجاهها، تمسحها بكفها، وتقف طويلاً صامتة أمامها» (الرواية: ١٨).

ويمتد الفصل الثاني من رواية (الوجه البيضاء) من صفحة ٤٥ إلى صفحة ٧٤، وتركز فيه الشخصية الساردة «على كلاش»، على بعض اللحظات العابرة التي تخص خليل أحمد جابر بعد مغادرته للمنزل،

وترتكز الرؤية السردية، في هذا الفصل أيضاً على غرار الفصل الأول، على تراكب حكائي يشتمل على أربع حكايات يفترض ضمناً توحيدها بالسياق العام للحدث التخيلي المتمثل في مقتل خليل أحمد جابر، ويتميز هذا الفصل بحضور لصوت السارد الفعلي وتدخلاته في توجيه مسار خطاب الشخصية الساردة وتراكبه الحكائي. وقبل أن نفصل الحديث عن خصوصيات ذلك الصوت السردى، نرى لزماً علينا أولاً عرض معطيات ذلك التراكب الحكائي حتى نتضح لنا بعض تجلياتها النصية وأبعادها على مستوى التركيب النسقي لهذا الفصل الثاني:

١ - **الحكاية الأولى:** حكاية الطبيب الأرميني خاشادوريان وزوجه .

٢ - **الحكاية الثانية:** علاقة على كلاش بصديقه موسى كنج.

٣ - **الحكاية الثالثة:** حادثة سرقة سيارة على كلاش.

٤ - **الحكاية الرابعة:** لقاء على كلاش بخليل أحمد جابر.

وكما سيتضح لنا فيما بعد ، فإن الشخصية الساردة لا تقوم وحدها بسرد عناصر هذا التراكب الحكائي، وإنما تتعدد الرؤية السردية في هذا الفصل بتعدد مواقع كل حكاية على حدة، تبعاً لما يوطرها من سياقات ومواقف تنطلق من سياق خروج خليل أحمد جابر إلى الشارع، وتمتد إلى موقف لقاؤه بعلى كلاش في نهاية هذا الفصل.

لقد سبق لنا أن أشرنا، عند مقارنتنا لبعض ما يميز الفصل الأول من معطيات تخص الرؤية السردية، إلى أن الشخصية الساردة «نهى جابر» قد ركزت في خطابها على الامتدادات أو التصميمات النفسية لأثر استشهاده أحمد الابن على خليل أحمد جابر، وذلك عبر تبنيها

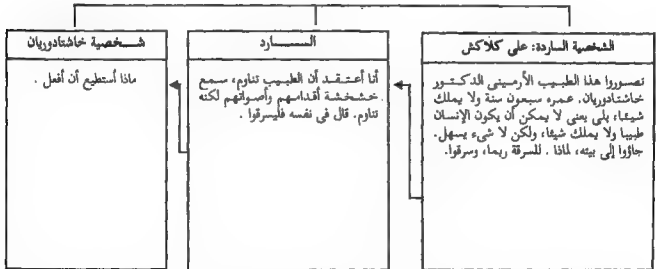
لبعض مواقف هذا الأخير خلال عزلة داخل غرفته. ونحن إذ نذكر بما يميز هذه الرؤية السردية من تركيزها على هذا البعد النفسى، فما ذلك إلا لأن الشخصية الساردة «على كلاش» فى هذا الفصل الثانى، تركز، ومن موقع خاص بها، على آثار التفكك الاجتماعى الذى يصاحب الحروب الأهلية، وعدم الاهتمام، فى مقابل ذلك، بالبعد النفسى الذى تم التركيز عليه فى الفصل الأول؛ فلا غرو إذن أن تستهل الشخصية الساردة خطابها بالتركيز على أهمية آثار ذلك التفكك الاجتماعى. تقول الشخصية الساردة :

«شئ محير أن لا أعرف ماذا يحصل، أن أقول إنها اضطرابات نفسية لا معنى لها.. لكن، ألا يستطيع أحد ضبط الجريمة.. الجريمة تنتشر كأنها الوباء، الطاعون يأكلنا من الداخل.. هذا هو التفكك الاجتماعى الذى يصاحب الحروب الأهلية» (الرواية: ص ٤٥).

وتتفعل الشخصية الساردة، بعد هذا التحديد الأولى مباشرة، إلى الحديث عن الحكاية الأولى الخاصة بالطبيب الأرمينى خاشتادوريان وزوجه، غير أن الرؤية السردية لهذه الشخصية الساردة تقتصر فقط على تقديم تصور عام لهذه الحكاية ومن موقع محايد، ليستدخل السارد مقلما توضيحا أوليا فى شكل اعتقاد لا يتعدى الجملة الواحدة، قبل أن يترك المجال لشخصية خاشتادوريان التى لا تستولى على سرد تفاصيل الحكاية، وإنما تكتفى فقط بصياغة التساؤل، ليأخذ السارد بعد ذلك موقعه فى سرد تفاصيل بعض عناصر الحكاية. وبماكاننا التمثيل لهذه السياقات التعبيرية بالفقرة التى تؤثر على ماسبق عرضه ضمن صفحة ٤٦ من الرواية، [فى الجدول رقم (٥)] .

هكذا إذن، تتعدد الرؤية السردية فى هذا الفصل التى تنقسمها كل من الشخصية الساردة والسارد والشخصية الروائية انطلاقا من لحظات رصد معينة تبين أيضا عن تعدد فى المنظورات الحكائية التى تمنح الشخصية الروائية دور الفاعل فى سرد الأحداث بنفسها،

الرؤية السردية



جدول رقم (٥)

المعنى دورها المباشر فى استقلاله عن أى سارد، أم أن وجودها الشخصى هو فى المحصلة النهائية من وجود سارد يحايشها؟ وبعبارة أخرى: هل يكفى أن تتكلم الشخصية فى العمل الأدبى بضمير الأنا حتى ينتفى دور السارد الثارى خلفها؟^(١٦) لقد اعتمدنا إعادة طرح هذا السؤال ضمن هذا السياق تحديداً، بالنظر إلى ما تقدمه رواية (الوجوه البيضاء) من خصوصيات تعدد وتداخل الرؤية السردية، على الأقل فى هذا الفصل الثانى، ذلك أننا نجد حضوراً متوازياً لصوت الشخصية الساردة ولصوت السارد، كما نلمس حضور صوت الشخصية الروائية، أو بالأحرى الشخصيات الروائية التى تتكفل بسرد ما وقع لها بشكل مباشر وغير مستقل، بحيث يظل سردها مؤطرا بالقدر الذى يسمح به السارد، وبالقدر الذى تسمح به الشخصية الساردة. وبالنظر إلى هذه المعطيات، يتضح لنا أن الشخصية الروائية لا تؤدى دورها المباشر فى الحكى باستقلال عن صوت السارد، وبالتالى فإن وجودها مرتبط بالسارد الذى يحايشها ويؤى خلفها.

وعلى هذا النحو، تعتمد طرائق تقديم الحكاية الأولى من الحكايات الأربع المشكلة للتركيب الحكائى الذى يحتوى عليه هذا الفصل من رواية (الوجوه البيضاء)، حيث يتم التركيز، وبالتالى، على ثلاث رؤى سردية مختلفة المواقع يمثلها صوت الشخصية الساردة (على كلاش)، والسارد، والشخصية الروائية (الطبيب خاشنادر بيان وزوجه). وتركز هذه الحكاية الأولى على مقتل الدكتور بمنزله من قبل ثلاثة شبان: سمير الصمد، وأحمد الحسنى، وعاصم كلاج، واغتصاب زوجه من طرف سمير قبل قتلها هى الأخرى، وقد كان هدف الشبان الثلاثة متمثلاً فى سرقة منزل الدكتور، غير أنهم لم يظفروا فى النهاية إلا بسوار الزوجة. وهكذا، يتم تقديم هذه الحكاية اعتماداً على تعدد للرؤية السردية كما أسلفنا، وهو التعدد الذى ينطلق من صوت الشخصية الساردة:

بحيث يصبح بالإمكان أن تقاس أهمية الشخصية حسب آثار غيابها، فكيف نحكى الحكايات بدونها؛ لنخصها، نحاكمها، نتحدث عنها، نذكرها؟^(١٧) من هذا المنظور، تساهم الشخصية الروائية فى سرد الوقائع من منظور خاص بها ضمن النسق التخيليى العام لخطاب السارد الذى يظل المؤطر الوحيد لكل من خطاب الشخصية الساردة وخطاب الشخصية الروائية، ما دامت الشخصيات تمثل شخوصاً، حسب الموجّهات الخاصة بالتخييل^(١٨). ولذلك، غالباً ما يمنع السارد فى رواية (الوجوه البيضاء) سلطة الحديث للشخصية الروائية، فتتقاسم بذلك الأدوار - على الأقل فى هذا الفصل الثانى - بين هذه المحافل التخيلية الثلاثة لتتعدد الرؤى السردية وتتعدد، بالتالى، منظورات الحكى، بخلاف الفصل الأول الذى ظل مؤطرا بصوت الشخصية الساردة (نهى جابر) واختفاء السارد، مع الاستعانة بصوت الشخصية الروائية باعتبارها شخصية مساعدة فى صوغ مسار التراكب الحكائى كما لاحظنا ذلك سابقاً. وهكذا إذا كان السارد والمسرد له محافل داخلية (التلفظ - المتلفظ به) مقامه ضمن وعبر النص، «كائنات من ورق»، فهى أيضاً، إذا أضفنا إلى ذلك أنه بإمكانهما أن يكونا داخل - حكايتين Intra-Diégétiques (مساهمين فى الحدث)، متفق على أنه سيصبح من الصعب إقصاء مقولة الشخصية من تحليل السرد، وبالمقابل إقصاء (إبعاد) السرد من تحليل الشخصية. هذا بالإضافة إلى أنه داخل العلاقة بين السرد - الشخصيات يتبين المنظور السردى، وجهة النظر والتأثير^(١٩). هذه إذن اعتبارات أولية علينا أن نأخذها بعين الاعتبار، لأننا نفترض أن الشخصيات توجد، تتصرف، تشاهد، تعلم، وتتكلم ضمن وعبر التخييل، وضمن وعبر السرد^(٢٠)، بحيث يمنحها السارد دوراً فاعلاً فى توجيه مسار الأحداث والتشديد على حضورها داخل النص الروائى، فتتولى بنفسها عملية السرد والحكى، ولعل فى هذا ما يطرَح علينا سؤالاً وجيهاً: هل تؤدى الشخصية بهذا

(ب): **التعبير بالخبر المنقول:** حيث يعتمد السارد إلى صياغة تعبير عبر أسلوب غير مباشر عادة ما يستهله بفعل (قال)، ليؤشر على ارتباط أسلوبه غير المباشر بأسلوب الشخصية الروائية - الساردة وهي تعيد صياغة الحكاية من الموقع الذى حدده لها هذا السارد. ومن أجل توضيح هذا التشكل التعبيري الثانى، نكتفى فى هذا السياق بالتمودجين التاليين:

* «يقول سمور إنه لم يفكر بالأمر مسبقاً، حدثت المسألة بالصدفة، وعندما وضع أحمد يده على فمها لمنعها من الصراخ، وكنت أنا أجلس على حافة السرير مستعداً لمساعدته، رأيتها تحاول القفز...» (الرواية: ص ٥٥).

** «قال إله أمسك بها من فمها. لكنه فوجيء، فوجئت به فوقها، ثم بدأ بضاجهما وأنا أنظره» (الرواية: ص ٥٦).

وبالنظر إلى هذين التشكيلين التعبيريين المرتبطين بحضور السارد، يتضح لنا جلياً أنهما تشكلا يتراوحان بين ثلاثة محاور، يمكننا حصرها فيما يلى بهدف تحديد خلاصتنا الأولية:

(١) المحور الأول، ويمثله التشكل المحايد (النموذج أ).

(٢) المحور الثانى، ويستند فى طرائق صياغته على «خطاب منقول» يحتفظ «بالضمون» التعبيري للشخصية. ويأخصه تبعاً للتقديرات الانفعالية للسارد (النموذج ب - *).

(٣) المحور الثالث، ويعتمد فيه السارد على «أسلوب مباشر» لا يخضع فيه الخطاب لأية تعديلات نظراً للطابع الاستنادى الذى يميزه. (نموذج ب - * *).

تلك إذن بعض الخصائص التى تميز هذا الفصل الثانى على مستوى تعدد الرؤى وتظاهرات السارد

هل هذا معقول، أنا قرأت الخير فى الجريدة، كما قرأت خبر السيد خليل، هل معقول، ثلاثة مسلحين يقتحمون الشقة، يقتلون الطبيب ويغتصبون زوجته ثم يقتلونهم، ويسرقون ويذهبون. امرأة عمرها ٦٥ سنة تفتصب من قبل شاب فى التاسعة عشرة هل يمكن أين نحن، وهذا ما جرى للمساكين خليل الله يرحمه، عذبه وقتلوه، هكذا قرأت فى الجريدة، لكننى رأيت ولم يكن يفعل شيئاً، كان مثال الرجل المسالم، صحيح أنه كان يقف على الرصيف ويلتفت يمينا وشمالاً، لكن هذا ليس ذنباً حتى يموت بهذه الطريقة البشعة» (الرواية: ص ٥٢).

يمكننا فى البدء أن نلاحظ أن تعدد الرؤية السردية يشمل أيضاً إعادة سرد الحكاية نفسها من منظورات متعددة لها امتداد بالحكاية الإطار، الشيء الذى يجعل هذه المنظورات تكشف لنا عن سياقات حكاية تتعالق فيما بينها تركيبياً من خلال تدخل السارد نفسه، فنعيد، من جديد، نعرف حكاية مقتل الطبيب بعد اغتيال الجناة الثلاثة الذين يتحولون إلى ساردين، يسرد كل واحد منهم جزءاً من الحكاية التى يظل السارد مؤطراً لها وحاضراً فى تقديمه لكل منظور على حدة، وتلك خاصية يعدد من خلالها السارد أيضاً شكل حضوره تبعاً لتشكل تعبيري يتراوح بين:

(أ): **التعبير التقديمي:** وهو أسلوب محايد يكتفى من خلاله السارد بدور المقدم، ولعل النموذج التالى يوضح لنا هذا التشكل فى عموميته:

«عاصم يروى: سيدنا القضية بسيطة. كنا نريد السرقة، نحن طفرانين، والجميع صاروا أغنياء، وعرفوا أن الطبيب يمتلك مجوهرات ثمينة...» (الرواية: ص ٥٤) (١٧).

كلاكش بخليل أحمد جابر، وهو اللقاء الذى عادة ما يتم فى الخارج، على عكس الفصل السابق؛ حيث كان لقاء نهى جابر مع خليل يتم فى الداخل، أى داخل المنزل.

أما فى الفصل الثانى فنلاحظ :

(١) تركيز الرؤية السردية فى هذا الفصل على أهمية البعد الاجتماعى الذى عادة ما يصاحب الحروب الأهلية، واعتبار الاضطرابات النفسية لا معنى لها، وبالتالي فإن الدلالة المصاحبة لهذه الرؤية تخضع لطابع احتمالى يعنى بالبحث فى ظروف الحياة الاجتماعية.

(٢) تعدد الرؤية السردية لرصد مختلف تفاصيل التراكب الحكائى من خلال تعدد للأصوات الساردة.

(٣) احتفاظ السارد بدور المؤطر العام لهذا التراكب الحكائى وفق تشكيلات تعبيرية تنوع فى بنية الخبر الروائى.

يمتد فضاء الفصل الثالث من صفحة ٧٥ إلى صفحة ١٢٦ مشكلا بذلك، على غرار الفصل السابق، تراكبا حكائيا يظهري توظيفات موازية لصوت السارد وصوت الشخصية الساردة (فاطمة فخرو، أرملة بواب البناية الراحل محمد فخرو)، من خلال تعدد ضمنى للرؤية السردية وأبعادها المؤشرة على دور السارد الفاعل ضمن إطار ما يقدمه هذا الفصل من معطيات حكائية. ويمكننا إجمالاً تحديد عناصر هذا التراكب الحكائى فيما يلى:

(أ) الابن على فخرو وحكاية موته من على السطح.

(ب) حكاية محمود فخرو وقتله على أيدي المسلحين.

(ج) علاقة فاطمة فخرو بخليل أحمد جابر.

ضمنها. وإذا كان التراكب الحكائى (علاقة على كلاكش بصديقه موسى كتج - وحادثة سرقة على كلاكش) لا يخرج عن الإطار السابق، فإنه يتميز بسيطرة لصوت الشخصية الساردة ودورها المباشر فى سرد تفاصيل هذا التراكب الحكائى استنادا على ما تبقى فى الذاكرة : «على كلاكش يتذكر» (الرواية: ص ٥٩)، غير أن المظهر اللافت للنظر فى هذه التراكب الحكائى يتمثل أساسا فى استناد الشخصية الساردة على خاصية الحوار ضمن السياقات الحديثة، مما يفسح المجال مرة أخرى لتنوع مظاهر الأدوار السردية وتعدد رؤاها عبر خاصية الحوار تلك:

«سألتنى ماذا كان يريد منى عندما أغلق باب الصالون.

— لاشئ، مجرد تفاصيل عن البيت الجديد.

— أنت كذاب. سمعت اسم ناديا. ماذا قال عن ناديا.

— لا شئ. وأمسكت الصحيفة، مدعيا القراءة» (الرواية: ص ٦٢).

وبالنظر إلى ما وصلنا إليه من تحليل لهذه التحديدات المرتبطة بطبيعة التراكب الحكائى وعلاقته بتعدد الرؤية السردية، أصبح بإمكاننا طرح التساؤل التالى الذى سنتقل من خلاله إلى محور آخر من هذا التحليل: ماعلاقة طبيعة ذلك التراكب الحكائى الذى حددنا بعض معالمه، بالحكاية الإطار المتعلقة بمقتل خليل أحمد جابر، وما أبعاد هذه الحادثة على مستوى الرؤية السردية للشخصية الساردة ؟

تمكنا القراءة الأفقية لهذا الفصل من الرواية من تتبع علاقة طبيعة هذا التراكب الحكائى بالحكاية الإطار من خلال مستويات متعددة، لها ما يبررها استنادا إلى ما تعكسه الرؤية السردية للشخصية الساردة من مواقف لها خصوصياتها وأبعادها الدالة؛ وتمكنا مشروعية القراءة الأفقية من تتبع مختلف المراحل التى تطوع لقاء على

ومن ذلك أيضا:

«المصائب، والمصائب تتبعنى، منذ أن جاء بها
من هناك ثم أمسك بها من يدها وألقى بها
إلى بيروت» (الرواية: ص ٧٧).

على أن هذا التسراكب الموازى، بين خطاب
الشخصية الساردة وخطاب السارد، يعرف عدة مظاهر
لعل أهمها ذلك التقابل الذى يقيمه السارد فى حالة
تلفظ الشخصية بخطاب حوارى مباشر يظل عبره خطاب
السارد مستقلا وراسدا لعناصر وضع الحوار المباشر.
ونكتفى للتمثيل على مظاهر هذا التقابل بالفقرة التالية:

« أنا لا أستطيع أن أنسى السيارة.

قالت فاطمة لزوجها وهم يدخلون إلى بناية
فى القنطارى.

— هذا بيتنا الجديد.

قال محمود لزوجه.

وكان بيتا كاملا، تلفزيون وراديو وبراد وكل
شئ.

— السيارة جميلة ومريحة.

قالت فاطمة» (الرواية: ص ٨٦).

وإذا بحثنا عن أساس لسانى للتمييز بين كلام
الشخصيات الروائية (الساردة) و كلام السارد، فإنه
يتوجب علينا، من البداية، أن نلجأ إلى التعارض بين
كلام الشخصيات الروائية (الأسلوب المباشر) و كلام
السارد. ومثل هذا التعارض من شأنه أن يفسر لنا، لماذا
نشعر بأننا أمام أفعال حينما يكون النمط المستخدم هو
التمثيل أو العرض، بينما يخفى هذا الشعور حينما يكون
المستخدم هو الحكى. وكلام الشخصيات الروائية يتمتع،
فى كل عمل أدبى، بوضع خاص (١٨)، يتنوع فى بنية
الخبر الروائى. واستنادا إلى هذا التنوع الذى بمظهره
التراكب الحكائى الموازى على مستوى خطاب الشخصية

وتشدد هذه العناصر الثلاثة على حضور السارد
ومساهمته فى توجيه مسار كل تراكب حكائى، فيقلو
صوت السارد ممثلا لعناصر حكائية من بين أصوات
أخرى للشخصيات الساردة التى تتسم من مواقعها
الخاصة أجزاء كل حدث حكائى، وبذلك تعرف
تظاهرات الرؤية السردية تراكبا موازيا آخر يتعلق مع
معطيات هذا التراكب الحكائى، وفق مظاهر السياقات
الحدثية ودورها فى صياغة العناصر التخيلية لفضاء هذا
الفصل من الرواية. إن حضور السارد الفعلى، إذن،
ومساهمته فى توجيه مسار كل تراكب حكائى، يؤشران
على «معرفة الكلية» لمعطيات كل مسار عبر تدخلاته
المحددة والمركزة التى تفصح عن سلطته وأدواره النصية
الراصدة لأفعال ومواقف الشخصية الساردة، وتلك هى
خاصية التراكب الموازى الذى يتعلق مع التراكب
الحكائى الذى حددنا عناصره أعلاه؛ فيصبح بذلك
السارد مشاركا فى بناء العالم الحكائى، ونسقا خطابيا له
خصوصياته ودلالاته، وبإمكاننا التمثيل لهذا التراكب
الموازى بالفقرات النصية التالية بوصفه خطوة أولية
لتوضيح معالم ذلك التراكب الذى لا يخرج عن قاعدة
يتخذ وضعها توزيعيا وفق ما يلى:

١- خطاب الشخصية الساردة — ٢- خطاب السارد.

— «شو هالمصيبة، مصيبة جديدة، من يوم ما
خلقنا و مصائب.

وفاطمة فخرو لا تفهم الآن أسباب هذا
الوضع الجديد، فهي لا علاقة لها بالرجل لا
من قريب ولا من بعيد.» (الرواية: ص ٧٥).

من ذلك أيضا الفقرة النصية التالية:

— لماذا يجرونى إلى هنا.

تسأل وهم ينظرون إليها بعيون مليئة بالغضب
ويوجهون إليها أسئلة لا تحصى» (الرواية:
ص ٧٦).

الترائب الحكائي المؤطر لبنية المحكى في هذا الفصل، عبر صيغ خطاب غير مباشر يحافظ على نسقية الترابط العام لعناصر ذلك الترائب. يقول السارد:

«تسأله عن اسمه

يسعل وهو يخرج عجة الزيتون من فمه، ثم

يقول لها إنها امرأة عظيمة ويحدثها عن أمه»
(الرواية: ص ٨٩).

وتساهم صيغ التداخي المشار إليه سابقا، في خلق وحدات حكائية تعلن من خلالها شخصية خليل أحمد جابر عن إيجابيات استذكارية وأحداث مشتتة. من ذلك مثلا، حديث أحمد جابر عن أمه التي ذهبت لزيارة قبر الرسول ولم تعد (ص ٨٩)، وحديثه عن الشراشف البيضاء وعن أحمد وابنه (ص ١٠١)، أو عن الملاكمة (ص ١٠٢)، الذي يظل حديثا يخضع بدوره لصيغ خطاب مزدوج يتراوح بين الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر، مستجبة بذلك لطبيعة هذان خليل أحمد جابر، موقف الهذيان هذا الذي تتعاطف معه فاطمة فخرو، وكما ينص على ذلك تدخل السارد:

«وفاطمة تعلم بماذا تجاوبه، إنه يهذى، لكن الحق معه، ربما الحق معه» (الرواية: ص ١٠٣).

بهذه الاعتبارات، وغيرها، تنوع الرؤية السردية في هذا الفصل من طرائق تعددها، وهو التعدد الذي لا يلغى حضور السارد ودوره في توجيه مسار الحدث/ الأحداث، على الرغم من أنه يمنح الشخصية الساردة مسافة تمكنها من التعبير عن همومها وتصوراتها وهذيانها، إلا أنها مسافة تظل مؤطرة من قبل هذا السارد العالم بذلك الحدث وتلك الأحداث التي تنوع في تحقيقات هذه الرؤية السردية.

وخطاب السارد، تقدم لنا حكاية موت على الابن وحكاية موت محمود فخرو على أيدي المسلحين، وتعرف كل حكاية المتظهر نفسه الذي حددنا بعض معالجه في الفقرات السابقة، والمؤشر على الحضور الفعلي لصوت السارد الممتلك لرؤية من الخلف يرصد عبرها، ومن خلالها، مختلف التفاصيل:

«ركضت فاطمة.. نزلت مسرعة، كان الصبي مهشما، كتلة من الدم والعظام المكسورة والثياب، ورأت وجه فادى، كان شيئا مختلفا. وجهه يرتعد، وهو يرتجف ويصرخ ويكي، ثم انحنى على الصبي وحمله إلى المستشفى»
(الرواية: ص ٨٥).

«تقدمت باتجاهه، لكن الرصاص كان يقر في الغرفة، وقفت في الزاوية المقابلة انحت. وهو يقف، يركع، رأت الدم، لم يكن يحمل مسدسه، كان الدم، يركع، لم ينحني وسقط على جنبه الأيسر» (الرواية: ص ١١٩).

وتتقدم الرؤية السردية في هذا الفصل الثالث في تعالقها مع الترائب الحكائي، بخصوص علاقة فاطمة فخرو بخليل أحمد جابر، مؤطرة بصوت السارد الفعلي في مواقع متعددة من فضاء هذا الفصل، مقدمة بذلك مجموعة من المعلومات الإضافية حول وضع خليل أحمد جابر بالخارج عبر الكثير من الحوارات التي تقيمها معه فاطمة فخرو التي يعبر من خلالها عن الكثير من همومه وتداعياته الذاتية من زوايا متعددة تفتح عنده على إحالات تلامس الظروف المحيطة به وتبسر في آن تصرفاته السلوكية، فعبير التداخي إذن، يمنح السارد لشخصية خليل أحمد جابر سلطة الكلام والاستدكار واستبطان علائق ثابرة في أعماق الذاكرة، بوصفها عناصر يصبح من خلالها السارد مجرد وسيط في نقل تفاصيلها وتحقيقاتها الكلامية التي تكسر من خطية ذلك

الشخصيات الساردة وبالعالم التخيلي الذى يعرضه ويحكى، استنادا إلى مصادر متعددة ومتنوعة تكشف عن وظيفة إثباتية أو تصريحية يعلم من خلالها السارد على مصادر خبره التخيلي، وإذا كانت الإشارات التى تخص خليل أحمد جابر فى هذه الفصل تقتصر فقط على العثور على الجثة (ص ١٤٨)، ونشر النص الحرفى لتقرير الطبيب الشرعى الدكتور مروان بيطار (ص ١٥٧)، فإن تراكبه الحكائى المؤطر لخطاب السارد ينوع فى أبعاده الدلالية المرتبطة بتلك الإشارات، هكذا تشكل حادثة «بنك أوف أمريكا» مطية للحديث عن مقتل الأمريكى جون كرونرد ماكسويل من قبل المناضل على شعيب، ويعتمد السارد فى صياغة تفاصيل هذه الحادثة على خبر صحفى يتكفل بقراءته أبو خليل. يقول السارد:

«أبو خليل يقرأ؛

«الذى قتل الأمريكى جون كرونرد ماكسويل هو على شعيب الذى أفهم ماكسويل، بواسطة أحد الرهائن، لأنه يجهل الإنجليزية، أنه يريد قتله، لأن مهلة الإنذار التى أعطاهها للسلطة انتهت. فقال له الأمريكى متوسلا، لا تقتلنى، ثم أطلق على شعيب النار على الأمريكى فى ظهره فسقط الأمريكى على بطنه يصرخ ويتوسل لعلى الذى رفعه مع مسلح آخر، يعتقد أنه جهاد أسعد، وأطلق عليه الرصاص مجددا، فأصابه فى صدره وفارق الحياة» (الرواية: ص ١٣٤).

وإذا كان هذا الخبر الصحفى يشكل «إيهاما مرجعيا»، أى إشارة سميائية متغيرة عن الواقع الحثلى، مادام الأمر يتعلق «بلغة صحفية» مدمجة داخل النص فى شكل استشهاد على لسان «أبو خليل» (١٩)، فإن الخبر نفسه يخلق امتدادا حواريا يكذب ما ورد فى هذا الخبر من معلومات:

ويمتد الفصل الرابع من صفحة ١٢٧ إلى صفحة ١٥٩، وهو فصل يتميز عن الفصول السابقة بتركيبة خاصة وبأبعاد دلالية مغايرة لتتى حددا بعض معالمها أنفا، ذلك أنه فصل يخلو من المطلع الذى عودنا السارد فى الفصول السابقة أن يفتتح به الحكاية؛ وعلى الرغم من غياب هذا المطلع التصرفى الذى يخصص كل فصل لشخصية ساردة، فإن بنية هذا الفصل تظل أيضا خاضعة لتعدد الرؤية السردية تبعا لتعدد الشخصيات الساردة.

وينقسم الفضاء النصى لهذا الفصل الرابع للمنون بـ (الكلب) إلى ثلاثة أقسام مركزية، يمتد القسم الأول من صفحة ١٢٧ إلى صفحة ١٥١، يوظفه صوت السارد الفعلى الذى يعرض لنا تركيبة حكائية تنمو علائقيا من بدء الحديث عن حادثة «بنك أوف أمريكا» واعتقال زين علول فالعثور على جثة خليل أحمد جابر، بينما يمتد القسم الثانى من صفحة ١٥١ إلى صفحة ١٥٩، يوظفه حكايتان مترابطتان فيما بينهما: حكاية الطبيب غسان بيطار ابن الدكتور مروان بيطار، وحكاية الدكتور سليم إدريس، لينفتح هذا القسم على قسم ثالث يختص بنشر النص الحرفى لتقرير الطبيب الشرعى د. مروان بيطار، كما صدر فى صحف بيروت صبيحة يوم ٢٣ نيسان (أبريل) ١٩٨٠.

ويساعدنا هذا التقسيم الفضائى الأولى على إبراز طابع التراكب الحكائى الذى ينظم هذا الفصل، وهو التراكب الحكائى الذى يكشف أيضا عن تعدد فى الرؤية السردية انطلاقا من الحضور الإيجابى للسارد، وهو الحضور الذى يحقق لدى القارئ استراتيجيات خاصة للتواصل تحافظ على دور السارد فى تقديم التفاصيل ومراحل تحققها، إنه الحضور القائم على معرفة كلية ورؤية من الخلف تمكنه من اكتساب معرفة بذاته وببقية

يخصب أبعاد الرؤية السردية ويعدد مظهراتها قصد إغناء تلك الأبعاد الدلالية على مستوى التخيل، في ارتباط بالكلية التكوينية العامة لهذا الفصل الرابع المتميز بناتيا وحكايا، باعتماده على إنتاج «إشارات سمائية» تخلق الإيهام المرجعي الضروري لتشكيل احتمالية الحدث التخيلي سواء على مستوى «الخبر الصحفي»، أو على مستوى «النص الحرفي لتقرير الطبيب الشرعي»، وبذلك يركز هذا الإيهام المرجعي على ضرورة قراءة (الوجوه البيضاء) باعتبارها نصا روائيا يتوازى مع واقع محتمل يجاوز تقديرات الواقع الخالصة.

لقد تبين لنا، في تحليلنا السابق بخصوص المعطيات المرتبطة بالخبر الصحفي، أنها معطيات تنهض على محمول معرفي وإخباري يستثمره السارد حينما يعتقد بوجود مبرر لحضور ذلك المحمول، فبين إخبار البطل والعلم الكلي للروائي، هناك أيضا إخبار السارد، وهو إخبار لا يحول إلى عدم معرفة السارد (برغم أنه يرد على لسان شخصية أي خليل)، بقدر ما يغيب وجهة نظره التي ترد ضمنيا في خطاب الشخصية الساردة، بشكل غير مباشر.

وتخضع هذه الاعتبارات، من جهة أخرى، للتواطف والتشارط نفسيهما المرتبطتين بالمحمول المعرفي والإخباري الذي يؤثر عليه تقرير الطبيب الشرعي لجثة خليل أحمد جابر، وهو التقرير الذي يتعامل مع عملية الاغتيال تلك بشكل موضوعي وعلمي، وفق طبيعة تقريرية تتحكم عادة في صياغة التقرير الطبي لتشريح الجثث، على غرار التقرير الذي أنجزه د. مروان بطار، ويتركب التقرير من خمسة محاور: الكشف الخارجي/ البطن/ القفص الصدري/ اليد اليسرى/ الرأس. ولهذا التقرير الطبي امتدادات علائقية على مستوى بنية النص الروائي باعتباره كلاً، بحيث تتم الإحالة إليه في موقعين اثنين: يكمن الموقع الأول في افتتاحية هذا النص الروائي

«هل هذا معقول يا شباب. هذا حرام.

يقول أبو خليل.

«ثم نحن مع إسرائيل، الحرب هناك. هذا غلط.

«هذا كذب. كذب.

قال زين علول.

«على شعيب لم يقوصه من ظهره، قوصه في صدره، نحن لا نقوص من الظهر، هذا كذب. الدولة تكذب» (الرواية: ص ١٣٤).

ولذلك أيضا تم اعتقال زين علول واستنطاقه وتعذيبه، لأنه قال أشياء قد يفهم منها أنه يدعو إلى حمل السلاح ضد السلطة والالتقاء إلى تنظيم على شعيب (ص ص ١٣٥ - ١٤٠)، وهكذا يبدو أن هذا التراكم الحكائي الأول (حادثة بنك أوف أمريكا - اعتقال زين علول) يسمى لتأكيد ضرورة وضع حادثة خليل أحمد جابر في إطارها السياسي الصحيح، في المواجهة الحاصلة على الأرض اللبنانية، في الحرب الأهلية المتفاقمة، وفي الصراع العام القائم في المنطقة العربية إجمالاً، وبصبح التفكير في مقتل خليل تفكيراً ليس في البعد الاجتماعي أو الطبقي وحسب، بل أيضاً، وبخاصة، في البعد السياسي الذي يمثل^(٢٠).

وإذا كانت الرؤية السردية في القسم الثاني من هذا الفصل، تضخنا أمام التمثيل نفسه الذي أشرنا إليه سابقاً بخصوص الرؤية من الخلف وامتلاك السارد وضعاً يمكنه من تتبع تفاصيل الحكاية، عبر معطيات الخطاب المباشر المرتبط بصيغ الحوار، أو الخطاب غير المباشر والمنقول، فإن هذا القسم يمثل أيضاً بأبعاد دلالية تظل مرتبطة بالإطار العام للتراكم الحكائي كما يعرضه القسم الأول من هذا الفصل، وبذلك يضعنا هذا القسم الثاني أمام التشكل الخطابي نفسه لحقل السارد، وهو التشكل الذي

أو مدخله، حيث نقرأ ما يلي: «(...) ويستطيع القارئ أن يكتفى بقراءة تقرير الطبيب الشرعي» (الرواية: ص ١١)، بينما يرد الموقع الثاني في خاتمة الرواية المؤقتة بوصفه تعليلاً أو تبريراً لعدم إمكانية انتحار خليل أحمد جابر، وهذا أمر مستبعد، مادام تقرير الطبيب الشرعي:

«يؤكد استحالة أن يطلق الرجل النار على نفسه بالطريقة التي وجدت فيها الجثة (...) ضمن المستحيل أن يكون قد عذب نفسه بهذه الطريقة الوحشية. فتقرير الطبيب الشرعي واضح وصرح، لجهة تعرض الشهيد لتضيق شديد يمكن مشاهدة آثاره» (الرواية: ص ٢٤٦).

ومن ثمة، فإن احتواء هذا النص الروائي لتقرير الطبيب الشرعي يجد صدها في مدخل الرواية وخاتمتها وفق علاقة أمتدادية يركز فيها السارد على علم انتحار خليل أحمد جابر.

ويعرف الفصل الخامس، كغيره من فصول رواية (الوجه البهضاء)، تراكيباً حكاكياً متعددًا يعرض معالمة فهد بدر الدين، الشخصية الساردة لهذا الفصل، الذي يمتد من صفحة ١٦١ إلى صفحة ٢١٥، وينقسم بدوره إلى قسمين يتوزعان في منظور الرؤية السردية بشكل متواز تنفرد في قسمه الأول الشخصية الساردة بسلطة الحكى، في الوقت الذي يغيب فيه صوت السارد الذي يحضر في القسم الثاني بشكل يوطئ صوت الشخصية الساردة على غرار ما تقدم من فصول.

ولكل قسم سردى خصوصياته الكتابية والدلالية، وهي الخصوصيات التي تميز الرؤية السردية وشكل الحكى تبعاً لتمييز هذا النص الروائي، وهي الطبيعة التي تفرض هذا التنوع حتى على مستوى صيغ الخطاب، كما سبق لنا أن أشرنا إلى ذلك، من خلال اعتماد السارد أو الشخصية الساردة، مثلاً، على صيغ خطابية

مسرودة أو منقولة أو معروضة بشكل مباشر أو غير مباشر، وهكذا يعرف شكل الحكى في القصاص السابقة، وضمناها أيضاً هذا الفصل الخامس، تنوعاً سردياً على مستوى التراكيب الحكائية، وهو التنوع الذي تظهر أبعاد الشخصية الساردة حينما تحكى جزءاً من حكايتها بضمير المتكلم أو بضمير الجمع، ويظهره أيضاً صوت السارد الفعلي الذي يغير من منظور تلك الرؤية السردية تبعاً لما يميز التراكيب الحكائية من خصوصيات سردية.

وتنفرد الشخصية الساردة فهد بدر الدين، في القسم الأول من هذا الفصل الخامس، بسرد الأحداث والتفاصيل من خلال تراكيب حكاكيات تظهر تعدداً للأصوات الساردة، مادام هذا القسم يركز على بعض المقاتلين «في القوات المشتركة للشورة الفلسطينية والحركة الوطنية اللبنانية» (الرواية: ص ١٧٣ - ٣٧٤)، وينهض كل تراكيب حكاكيات على استبدالات وانتقالات في مصائر الشخصيات الرئيسية على امتداد هذا القسم الأول. ويبدو من المفيد أن تتمهل قليلاً عند هذا المبدأ العام الذي ينظم كل تراكيب حكاكيات، سواء على مستوى الإجراءات أو على مستوى المقاصد، من أجل تحديد أولى لتعدد تجليات الرؤية السردية وشروط اشتغالها في الحكى الروائي.

وإذا كان صوت الشخصية الساردة فهد بدر الدين يعرض لنا تلك الاستبدالات والانتقالات في مصائر الشخصيات الرئيسية، فلأنه بنفسه عرف الاستبدال نفسه، من مقائل يشارك في النضال إلى موظف في المركز التابع للقوات المشتركة. و الموقف نفسه يمثل صديق فهد بدر الدين «كمال»؛ كان يحدثه عن شوارع القدس قبل أن يرحل إلى أمريكا:

«كانها شوارع القدس التي حدثني عنها كمال طويلاً قبل أن يذهب إلى أمريكا، لكنه ذهب، ولم يذق طعم النار التي تدخل في الأحشاء» (الرواية: ص ١٦٥)

ليتحول هذا الأخير من جريح ومصاب إلى شهيد، وهو التحول نفسه الذي عرفه الفتى الصغير الذي صادفه فهد بدر الدين ضالعا بين التلال، وتعامل معه كأنه أسير، ووعده بأن لا يقتله، غير أن عمر خالف هذا الوعد:

«عمر يطلق من مسدسه والفتى يسقط على الأرض والدم، وآخرون يطلقون من رشاشاتهم ومسدساتهم وهو ينتفضض بالدم» (الرواية: ص ١٩٢).

بالإضافة إلى هذه التراكيب الحكائية التي يوظفها صوت الشخصية الساردة، والتي حاولنا أن نحدد ملامحها الأساسية المتمثل في الاستبدال أو الانتقال أو التحول الذي يعرفه مصير كل شخصية من الشخصيات التي أشرنا إليها، يظل صوت السارد حاضرا أيضا على مستوى قضية خليل أحمد جابر، في هذا القسم الأول من الفصل الخامس، وتركز الرؤية السردية على مرحلة التحقيق التي يسردها (فهد بدر الدين) نفسه بضمير المتكلم، غير أنه ينوع في طرائق صياغته للخبر الروائي استنادا إلى أسلوب غير مباشر لا يقدم لنا معلومات جديدة حول مقتل خليل، وإن كان ينفي أن يكون الشباب وراء ذلك:

«أنا متأكد أن الشباب لم يفعلوا له شيئا، مجرد تحقيق بسيط. ثم أطلقوه. هل يمكن. لا. لا يمكن. من قتله إذن، هل صحيح. لا. لا يمكن» (الرواية: ص ١٩٧).

كما تتم الإشارة، في السياق نفسه، إلى فاطمة فخرو وعلى كلاش أثناء التحقيق، ليكون صوت الشخصية الساردة تعليقاً حول اعترافاتها، تقول الشخصية الساردة معلقة على كلام فاطمة فخرو:

«كيف تقول إنه يطرش الشيطان وبخزق المصقات. هذا غير معقول. أنا متأكد أنه رجل عادي» (الرواية: ص ١٩٧).

وإلى جانب ذلك تعتمد الشخصية الساردة أيضا إلى رصد ملامح الاستبدال الذي يرتبط بشخصية «نبيل» الذي يحلم بالعودة إلى برلين: «ونيل يحلم بالعودة إلى برلين» (الرواية: ص ١٧١)، كما يمكننا الوقوف عند الملامح نفسها في التراكيب الحكائية الذي تعكسه حكاية «سمر»، الطالبة في الجامعة الأمريكية في بيروت والمناضلة الغيرة التي تعمل أيضا في مؤسسة للسنيما، وتنتهي هذه الحكاية بالزواج من تاجر كبير و«غنى جدا»، بعدما كانت تنتقد مظاهر البرجوازية:

«تزوجت تاجرا كبيرا، قالوا إنه غنى جدا، ويشغل في تجارة السكر، ولكنها لماذا كانت تكذب، كانت في لقاءاتنا تنتقد الأوضاع والمظاهر البرجوازية (...) لم تتزوج تاجر سكر. لا أفهم» (الرواية: ص ١٨٨).

هذه إذن بعض السمات الأساسية للتراكيب الحكائية التي يوظفها صوت الشخصية الساردة، وهي سمات ترتبط بتحويلات مصائر الشخصيات نفسها نتيجة ظروف الحرب. غير أنه بإمكاننا أيضا أن نقف على تراكيب حكاية داخلية يرتبط دائما بصوت هذه الشخصية الساردة، ويعكس لنا تمظهرها حكايا آخر يمثلها حديث السارد عن معركة التفريك:

«التفريك، مرتفعات الزعرور، حين يطل علينا، ونحن في التفريك، كنا في شاليه من طابقين، والثلاج يحيط بنا، الثلاج في كل مكان..» (الرواية: ص ١٧٩).

وتعكس لنا هذه المعركة تحولا آخر في مصير شخصية «سميح» الذي أصيب في الهجوم، وقد حاول فهد بدر الدين أن يحمله إلى موقع آخر، غير أنه حينما يلتقي باللائم أول عمر في خيمته ليطلب المساعدة، يرفض هذا الأخير، بدعوى أن المنطقة سقطت في أيدي العدو، وأنه من المستحيل العودة إلى المكان الذي ترك فيه «سميح»،

وتقول معلقة على كلام على كلاكش:

«ماذا يستطيع هذا المسكين أن يفعل لابتته،
على كل حال. أنا لا أَدْخُل في هذه الأمور»
(الرواية: ص ١٩٨).

وتمتد الرؤية السردية في هذا القسم حسب الطريقة التي
يمظهرها بها صوت السارد، من مرحلة التحقيق مع
خليل أحمد جابر، إلى إجراءات الدفن التي يخبرنا
السارد أنها تمت تحت إشراف أبي جاسم نفسه:

«قام هو بنفسه بالإشراف على إجراءات
الدفن، ذهب إلى منزل المغدور وأبلغ زوجته
أن خليل جابر قد اعتبر شهيدا (...) وأبو
جاسم جلب بنفسه ملصقات الشهيد خليل
أحمد جابر إلى البيت، ووقف إلى جانب
الزوجة والأقارب، وصار يتقبل التعازي»
(الرواية: ص ٢١١).

سبق أن أشرنا ، في موضع آخر، إلى أن السارد
الفعلي هو صوت حكاكي يسمى في رواية (الوجوه
البيضاء) إلى تنوع بنية الخبر الروائي وتوجيه مسارته،
فتأتي مظهرات السارد لتؤطر السياقات الحديثة لحكي
الشخصية الساردة، ولتغل تلك المظهرات كاشفة
لتدخلات السارد المباشرة ضمن السياقات الحديثة
نفسها، اعتبارا للوظيفة التوجيهية ودورها في خلق
تشخيصات حكاكية تختلف وتتوحد باختلاف وتنوع
لمحطات رصد السارد لهذا السياق الحديث. ويقوم الفصل
السادس من رواية (الوجوه البيضاء) على هذه الاعتبارات
وغيرها ضمن مستوى اشتغال البنية السردية؛ فهو يمتد
من صفحة ٢١٧ إلى صفحة ٢٤٣ مشكلا بذلك تراكبا
حكاكيا يوظف صوت السارد وحضوره وراء تشييل
التخييل السردى الراصد، لا وعاء الشخصيات وعلاقاتها
بالواقع القائم وبمصائرهما. غير أن حضور صوت السارد
هذا لا يمنع من تنوع منظورات الحكي، وهو التنوع
الذي يستهدف أساسا حضور صوت الشخصية الساردة
(ندى النجار، الابنة الثالثة لخليل أحمد جابر) التي
تمارس عملية الحكي عبر ضمير المتكلم، أى ضمير
شخصي يساهم في تأطير البرنامج السردى لهذا الفصل،
وإذا ما تم تغيير منظور الحكي وتغيير هذا الضمير
السردى، فغالبا ما يلجأ السارد - عبر ضمير الغائب

هكذا، يعلن صوت الشخصية الساردة في هذا
القسم عن تراكب حكاكي آخر له ما يبرره على مستوى
ارتباطه بالحكاية الإطار، أو على مستوى تحول مصائر
الشخصيات والإحالة على خليل أحمد جابر أثناء
التحقيق، هذا بالإضافة إلى العلائق الحوارية التي يوظفها
صوت الشخصية الساردة وشهد عليها، على مستوى
تنوع الخبر الروائي بترابك حكاكي يولد أصواتا روائية
تقاطع مع غلبة الصوت الروائي الواحد (صوت السارد)،
من خلال مادة الحكي وشكل الهكي ومكوناته الحكائية
والخطابية.

ويتمد القسم الثاني من هذا الفصل من صفحة
٢٠١ إلى صفحة ٢١٥ مشكلا بذلك وضعا آخر
للشخصية الساردة في علاقاتها مع السارد الفعلي الذي
يوظف أحداث هذا القسم، فيعمل في البداية على تقديم
القميص «عمرو سمير» أبي جاسم المسؤول عن المكتب
الذي يعمل فيه فهد بئر الدين، كما أنه أحد كبار
المسؤولين عن منطقة بيروت الغربية، وبذلك تترواح الرؤية
السردية في هذا القسم بين صوت الشخصية الساردة
وصوت السارد ودوره المباشر في متابعة تفاصيل الأحداث
من الخلف، وإن كانت الشخصية الساردة تستقل
بمنظور الخطاب الحوارى المنقول والخاضع لسياق
الحدث الذي يعرض له السارد من قبل ويمهد له، والمثال
التالي يوضح هذا المنظور بشكل جلي. يقول السارد:

«لم حلف فكرة أن يكونوا هم القتل»

— لا يمكن، إنهم لا يقتلون من أجل
محبس، هل هناك، وبعد كل هذه البنوك
التي سرت، من يقتل رجلا من أجل محبس
ذهبي رفيع وقافه، ولا يساوى أكثر من مفتي
ليرة» (الرواية: ص ٢١١).

وصيغ فعل الماضي - إلى تحويل المنظور السردى والكشف عن مسارات حكاية جديدة.

وتركز الرؤية السردية في هذا الفصل، بصفة عامة، على تراكب حكايتي دائري يمدد فيه السارد إلى تكتيف اللحظات عبر الإحالة على سياقات ووقائع حكاية تنفتح على موت أخى «ندى النجار» / أحمد خليل، ليستقل المقطع السردى التالى - على لسان نديم النجار - بالحديث عن «أبو سعيد» المحام وتنظيمه السرى، ثم تتحول الرؤية السردية للتركيز على موت خليل أحمد جابر. وكما سبقت الإشارة، فإن هذا التراكب الحكائى الدائرى الذى تركز عليه الرؤية السردية يتعالى مع صوت السارد وطبيعة صيغ الحكى الذى يحيل بدوره إلى الطابع التذكري (علاقة ندى النجار بأخيها الشهيد) وما يخلقه من أبعاد تخيلية على مستوى العلاقات بين الشخصيات حكايا وإلهاميا، وتركيب الكثير من العناصر المرجعية والإحالية الممكنة التى تقوم عليها علاقة السارد بالشخصية الساردة، ومنع الاعتبار لتلك الأبعاد التخيلية التى تعنى أساسا داخل هذا النص الروائى، عموما، بتشغيل البعد المرجعى وتضمينه ضمن سياقات الحكى. إن حضور صوت السارد فى هذا الفصل يرتبط إذن بالرؤية الخلفية المتقطعة للتفاصيل وتركيب المسار السردى. ولذلك ترتبط تخيلات صوت السارد، فى افتتاحية هذا الفصل، بوقائع حكاية صغرى ترد متداعية ومكثفة، وتعمل على صوغ بنية سردية استبطانية تؤكد حضور هذا الصوت السردى وانخراطه الكلى فى صميم الحكاية، يقول السارد:

«جاء خبر الاستشهاد، وكانت ندى فى منزل ذوبها بالصدفة. جميع الناس يقولون إنها ملأت الدنيا عويلا وصراخا، خرجت من البيت حاسرة الرأس حافية القدمين، وهى تلول وترقص فى الشارع، ثم لم يتوقف

حزنها وصارت تقضى كل وقتها فى منزل ذوبها ولا تعود إلى البيت. تبقى هناك. وتنام هناك. لم يمتعرض نديم النجار على هذا الوضع، هو أيضا شعر بحزن لم يشعر بمثله فى حياته» (الرواية: ص ٢١٧).

وتستهدف هذه البنية الاستبطانية التى تطبع صوت السارد تأكيد تعدد الرؤية السردية فى هذا الفصل بناءً على ما يقدمه التراكب الحكائى المشار إليه أعلاه من خصوصيات، تؤثر على تعدد مواز للأصوات الساردة وما تحفقه من سياقات حلتية وسجلات كلامية ضمن هذه البنية السردية عبر الحوار المباشر / أو المنقول، كما يعكس ذلك المقطع السردى التالى:

«ونديم النجار جالس. الرجال ينظرون إليه، ومضى على وفاة الشهيد أسبوع كامل (٠٠٠).

— مسكية.

قال أحد الرجال ملتفتا إلى نديم:

— والله أخه قلب الأخت. الأخت جوهره.

قال آخر:

— بالله، كم هى عاطفية. تكاد تموت.

— راحت على الذى راح.

أجاب آخره (الرواية: ص ٢١٨ — ٢١٩).

ويرتبط تعدد الأصوات الساردة بطرائق الاستحضار المعرفى من طرف السارد الفعلى الذى يمنح كل صوت سردى قدرة تركيبية على التعبير، من غير أن يشكل هذا الاستحضار فى معرفة السارد الذى يظل، على الرغم من ذلك، يعلم كل شيء عن شخصياته (فى الوقت الذى يجهل فيه قاتل خليل أحمد جابر)؛ ولذلك فإن هذا الاستحضار يرتبط برغبته الملحة فى المزيد من المعرفة التى تمتلكها الشخصية الساردة، ومن ثم تختفى على امتداد هذا النص الروائى مؤشرات الانتقبال من خطاب

وحالتنا لا بأس بها والحمد لله. أمي كانت مترددة. دكان فليبرز يعنى القمار، أنا لا أزوج ابنتي لمقامر، أمي حسم المسألة، الولد طيب وابن عائلة ومن المنطقة، وأنا وافقت على رأى أمي» (الرواية: ص ٢٢٠).

وتقودنا وظيفة الاستذكار إلى اعتباره شكلا من أشكال الاستحضار المعرفي الذى تعدد، من خلاله، الشخصية الساردة فى منظور الحكى والرؤية الساردة، وهو التعدد الذى يظل مقيدا بطبيعة التراكب الحكائى الذى تمظهره ندى النجار باعتبارها شخصية ساردة، فى علاقتها مثلا مع زوجها نديم النجار الذى يتحول بدوره إلى صوت مردى رئيسى يتكفل بسرد حكاية أبى سعيد اللحام وتنظيمه السرى:

«أنت لا تفهمين شيئا، لا أحد يفهم شيئا، وهم والله جادعان وروحوش. هذا اللحام، هذا أبو سعيد اللحام، يعاينى، ترك اللحمة وذهب. أخذ شغيلة اللحمة وجمع حوله الشباب وذهب. هذا تنظيم، يعاينى على التنظيم» (الرواية: ص ٢٢٣ - ٢٢٤ وما بعدها).

وبذلك تمثل حكاية أبى سعيد نموذجا لنمط من المسلحين الذين يفتنمون الحرب وغيباب الانضباط السياسى فيها، كفرصة يستغلونها للنهب والاعتداء والتشيش والقتل (٢١).

وكثيرها من الشخصيات الساردة التى تتنوع وتعدد فى الرؤية السردية لرواية (الوجوه البيضاء)، تركز ندى النجار أيضا على قصة موت أبيها خليل أحمد جابر، وتستهل حكيها تحديدا من لحظة انعزال خليل أحمد داخل غرفته:

«أنا لم أفهم القصة منذ البداية، لماذا بقى أبى فى الغرفة، أنا متأكدة أن الحق على أمي،

السارد نفسه إلى خطاب الشخصية الساردة، وعادة ما يتم هذا الانتقال بشكل مباشر، ليعلم السارد عن حضوره المستقل، ولتستمر الشخصية الساردة فى الحكى بضمير المتكلم وبزمن نحوى مغاير، بما هما مؤثران نصيبان واضحيان لدور الوساطة بين خطاب السارد وخطاب الشخصية الساردة. ولعل النموذج التوضيحي التالى خير مثال على ما أوردناه سابقا:

«وعادت ندى إلى البيت، ولكن منذ تلك اللحظة، شعرت وكأنها لا علاقة لها بهذا الرجل. كيف يفعل ذلك أمام الناس، لا يهدنى أن أبكى، صبار البكاء ممنوعا. هذا أعنى، لو مات أخوه لملا الدنيا صراخا، لكن لأنه أعنى يفعل هذا..» (الرواية: ص ٢١٩ - ٢٢٠).

إن زمن الخطاب فى النموذج التوضيحي يحيل إلى زمنين مرتبطين بنمطين للحكى، يبحث بتنظيم الزمن الأول: (الزمن الماضى) حول صوت السارد استنادا إلى الصيغة النحوية للفعل: (عادت، شعرت)، فى حين ينظم الزمن الثانى: (الزمن الحاضر) حول صوت الشخصية الساردة استنادا إلى الصيغة النحوية للفعل المضارع: (يهدنى، أبكى..)، وتلك تشخيصات أولية تحيل إلى طرائق الاستحضار المعرفى عند الشخصية الساردة، وهو الاستحضار الذى يظل رهينا بالزمن الحاضر، فى حين تظل طرائق الاستحضار عند السارد مرتبطة بالزمن الماضى، دون أن يعنى هذا الأمر أن خطاب الشخصية الساردة لا يتنظم حول الزمن الماضى، بل على العكس من ذلك، تنوع هذه الأخيرة فى نمط حكيها مستحضرة وقائع الماضى فى الحاضر عن طريق الاستذكار، تقول الشخصية الساردة:

«أنا أحبه، يعنى هل يمكن لامرأة أن لا تحب زوجها، ونديم كان جييدا، يشتغل كثيرا،

الحكاية لهذا النص الروائي ، فكل صوت سردى يتخذ من قضية خليل أحمد جابر مطية لوصف وتقديم اغتياالات أخرى ، هي مصدر خوف دائم وتوتر متواصل.

يستحضر الفصل الأخير من رواية (الوجه البيضاء) / خاتمة مؤقتة / مجموعة من الاستراتيجيات السردية المرتبطة بوظائف السارد وطبيعة المحكي ضمن تعدد الرؤية السردية التي أشرنا لبعض مستوياتها في تحليلنا السابق، وتعمل هذه الاستراتيجيات السردية على استثمار مقصود لنوع من «الميتا - خطاب» يوظفها السارد ضمن المحكي وضمن سياقه التخيلي الذي يعيد صوغ تضمينات ذلك «الميتا - خطاب» ، تلك التضمينات التي تشمل المؤلف والقارئ والناقد ضمن أفق تخييلي ومحتمل يفصح عن لعبة الكتابة ومرجعيتها عنصرها الحكائي، إن هذه الاستراتيجيات السردية ما هي إلا إطار عام لطبيعة التخييل الروائي وعلاقته مع الواقع أو المرجع من حيث هو شرط أساسي أولى لاستحضار علاقة أخرى موازية تواكب تلك الطبيعة، وتعلق خاصة بعلاقة الاحتمالية التي يتضمنها هذا النص الروائي ويكشف عنها بشكل واضح عبر الكثير من الصيغ وطرائق الكتابة.

هكذا يفتح هذا الفصل الأخير الذي يمتد من صفحة ٢٤٥ إلى صفحة ٢٧٦ ، على إعادة تأكيد بخص طبيعة المحكي نفسه، وهو التأكيد الذي افتتح به السارد هذا النص الروائي: «هذه ليست قصة» (ص ٢٤٥)، ومن ثمة، يمتلك هذا النص تشكلا خاصا في رؤيته السردية وأفق تلقيه، ولذلك يضعنا صوت السارد، منذ البداية، أمام لعبة الاشتغال السردى لهذا النص الروائي بصفة عامة، ولهذا الفصل الأخير بصفة خاصة. ولقد سبق لنا، في موقع آخر من تحليلنا، أن أشرنا لبعض مظهرات هذا الاشتغال ضمن حديثنا عن «بنية المطلع» الشكل والوظيفية، ولذلك سنكتفي في هذا الحيز باستجماع

امرأة لا تطاق. أمي تقول إنها تنظف الغرفة كل يوم، من أين الرائحة إذن» (الرواية: ص ٢٣٦).

وما يمكن ملاحظته على خطاب هذه الشخصية الساردة، حيرتها وعدم فهمها للكثير من الأوضاع والمواقف، فتتدخل عناصر المحكي فيما بينها بشكل مكثف ماضيا وحاضرا، عبر لغة إيحائية بما تحمله من ألم وتوتر: أنا لم أفهم القصة منذ البداية/ أنا لا أفهم كيف وافقت أمي/ ولكن كيف يتركونه هكذا/ أنا لا أفهم ، المسألة بأسرها لم تدخل في رأسي/ أنا لم أعد أستطيع أن أفكر في الموضوع/ فتكون نتيجة هذه الحيرة وعدم الفهم هذا إصرار الشخصية الساردة على القول:

«لا يهمني أن أعرف من هو القاتل، يعني لو عرفنا القاتل. ماذا سنفعل. نأخذ بالثأر. من سيأخذ بالثأر، نديم المرعوب، أم زوج الست سعاد، لا لن نأخذ بالثأر، فهم مسلحون بشكل مخيف، ونحن لن نستطيع أن نقاومهم، العين لا تقاوم مخززة» (الرواية: ص ٢٣٧).

وهذا إصرار من الشخصية الساردة نفسها على عدم المعرفة، غير أن هذا الوضع يولد لديها نوعا من الخوف المرتبط بالألم، خاصة مات خليل أحمد جابر:

«أنا لم أعد خائفة عليه، هو مات واستراح، أنا خائفة على أمي (٢٣٧)، / لكن أمي، أنا صرّت أخاف عليها ومنها، لم تعد هي نفسها» (٢٤١) / أنا خائفة (٢٤٣).

ويكاد هذا الخوف الذي تعبر عنه الشخصية الساردة يشكل قضية الرواية ذاتها ، وقضية شخصيتها الذين يعرفون - تقريبا - الوضع نفسه وهم يقدمون شهاداتهم حول ظروف وواقع اغتيال خليل أحمد جابر ، فتكون الشهادة شهادة اغتياالات متعددة أكدها التراكم

غرار التراكيب الحكائية السالفة، على فكرة الموت من حيث هو إشكال وجودى عام لا يستقل أيضا عن كينونة السارد والوضع الذى يحيط به.

يركز التراكيب الحكائي الأول الذى يحيل إليه هذا السارد، على قدرته على الاستدكار والعودة إلى ماضى الطفولة ليحكى حكاية انتحار جاره الخياط:

«كان خياطاً، وأنا بالكاد أذكر الحادثة، كنت فى السادسة من عمري، وكنت ألعب فى الشارع مع أطفال الحي لعبة الشليك، وهى لعبة معقدة جداً (...) عندما سمعنا الصراخ من منزل الخياط، ركضنا، جميع الأولاد ركضوا، وكان الناس يركضون (...) إنه انتحر لأنه كان مدينوا» (الرواية: ص ٢٤٧).

ويظل هذا الاستدكار أيضاً مرتبطاً بهذا البعد الزمنى التحقيبي، فتكون الإشارة إلى فترة الشباب بشكل عابر وسريع:

«(...) وأنا عندما أصبحت شاباً، كنت آخذ الحسكة مع صديقتى الجميلة ثريا، ونجدف فنصل إلى صحرة الرويشة حيث نسبح» (الرواية: ص ٢٤٧).

ويركز هذا التراكيب الحكائي الذى يورده السارد على التنوع فى الرؤية السردية، على الرغم من ارتكازه أساساً على ضمير المتكلم الذى يؤشر على علاقة هذا السارد بالقصة التى يرويها، وبذلك لا تتفصل هذه الرؤية السردية عن مقولة الضمير الذى ينوع فى مستويات التخيل، واختياراته السردية والحكاية على مستوى التراكيب الحكائي نفسه الذى يؤكد السارد نفسه:

«لو أردت البحث عن المعنى لبدأت بطريقة مختلفة، لأخبرت مثلاً بقصة الفلسطينية

خلاصاتها الأولى وإعادة تركيبها وتحديد خصوصياتها النصية وفق ما يقدمه لنا صوت السارد القلعي من منطلقات يعمد، من خلالها، إلى تكسير مسار التخيل السردى، خاصة حينما يستحضر مجموعة من المواقف المرجعية التى تعدد بدورها منظور الرؤية السردية على مستوى الحكاية/ (الحكى) والخطاب / (طريقة الحكى).

ويتم استحضار تلك الصيغ «الميتا — خطابية» بشكل متفاوت من خلال تدخلات السارد الذى لا يستطيع فقط سرائر الشخصيات الساردة، وإنما يؤكد لميته الإيهامية من خلال تقاطب أولى بين السارد نفسه ومؤلف هذه القصة، تقاطب يتضمن شعورين متوازيين يوطر أولهما الثانى ويخضعه لقوانين تلك اللعبة الإيهامية، يقول السارد:

«وأنا فعلاً أشعر بحيرة كبيرة... مؤلف هذه القصة يشعر بالضيق ولا يعرف» (ص ٢٤٥) / مؤلف هذه الرواية يكذب» (ص ٢٧٤).

وعلى هذا النحو ينوع السارد فى شكل حضوره عبر الإحالة — من داخل المحكى نفسه — على ميشاق مزجى يرتبط بالمؤلف القلعي لهذا النص الروائي (إلياس خورى): (الرواية: ص ٢٤٦)، كما يجيل الميثاق المرجعي نفسه على عنوان الرواية نفسها: (قصة الوجوه البيضاء: ص ٢٤٨ — ٢٤٩)، كما يحمل هذا التنوع أيضاً على رصد تضمينات أخرى ترتبط بالقارئ (ص ٢٤٨ — ٢٧٥)، والناقد (ص ٢٤٨)، وبذلك تعدد تنوعات السارد: على امتداد المحكى بغية خلق عالم روائي تخيلي يغير ويفضح الموقع الذى يحتله هذا المؤلف الواقعي، ويكشف عن حيرته وضياعه. هكذا، إذن، يستقل السارد بعرض تفاصيل وأحداث هذا الفصل الأخير، ويعرض لتراكيب حكاية آخر يقوم بدورها، على

الانتقال من تراكم حكاى إلى آخر، عبر ربط السابق باللاحق، بوصفه اختياراً أولياً للحفاظ على خطية وتناسق الحكاية/ الحكايات فيما بينها، وبهذا الشأن، يقول السارد أيضاً:

«أخبرت هذه القصة لأى قصة الشباب الفلسطيني» للدكتور عجاج «أبو سليمان»، من أجل أن أخفف عنه، فالدكتور عجاج أبو سليمان يصبر على أنه أكثر الناس تمرصاً للظلم» (الرواية: ص ٢٥٩).

أو قوله مثلاً:

«إذن نعود إلى المشكلة» (الرواية: ص ٢٧٢).

وبذلك يظل هذا التراكم الحكائى الذى يحتويه هذا الفصل الأخير من رواية (الوجوه البيضاء) مؤطراً بصوت السارد القبطى الذى يسرد بدوره — على غرار الشخصيات الساردة — حكاياته الخاصة، ويؤكد — كما أكدت الشخصيات الساردة — حيرته وعجزه عن معرفة سبب مقنع لوفاة خليل أحمد جابر، على الرغم من أنه فضل أن يترك الكلام للوثائق وأن لا يتدخل فى الموضوع، ربما، وحسب تعبير السارد نفسه، «استطاعت الوثائق التى جمعتها أن تشكل مدخلا لفهم حالة السيد خليل أحمد جابر» (الرواية ص ١٣)، وأمام هذا الوضع المثير لا يجد السارد بداً من الاعتراف، مرة أخرى، كما اعترف فى افتتاحية الرواية، بأن المسألة بأسرها لا تستحق أكثر من مجهود قراءتها، وحتى مسألة القراءة هذه، قد يدخل إليها الشك (الرواية: ص ٢٧٥).

محاولة تركيب:

التراكم الحكائى: الخكى بين الموت

واقراض الحياة:

تضعضا رواية (الوجوه البيضاء) إزاء النص الروائى الذى يعدد فى مظهرات الساردين وفى وجهات النظر

الذى وجد منتحرا فى مراحيض المطار، أو قصة الدكتور صديقى عجاج «أبو سليمان» وغرامياته التى لا تنتهى، أو حكاية جارتنا أم محمد والطريقة التى مات بها زوجها. فلأحاول، ربما قد يعطى هذا لروايتنا بعض المعنى ويقربها من النهايات السعيدة التى نسعى إليها جميعاً، حين نستخدم عبارة: مسك الختام، وننقلها، وهذا هو الأهم، من هذه السردية المفتعلة التى غرقنا بهاء» (الرواية: ص ٢٤٩).

ويشخص لنا السارد، بهذا الاختيار والإخبار، مستويات هذا التراكم الحكائى ودلالاته المصاحبة التى تنوع فى شكل الكتابة السردية الروائية، وفى منهاها الحكائى العام، من خلال وظيفية تدخلات السارد فى سياق ذلك التراكم الذى يخضعه لبدأ تنظيمى يظل متعاقباً ومتناسقاً وفق طرائق حضوره (أى السارد) ضمن كل تراكم حكاى، عبر ما يورده من تضمينات تمهيدية تتوسط بيننا وبين كل حكاية، يقول السارد:

«أما حكاية الفلسطيني الذى وجد مشنوقاً فى مراحيض المطار، فهى حكاية عادية جداً، وسردية، ولا تحتل أية فائزاً كتابية، لا الفلاش باك ممكن، ولا التداخلى ولا الإيقاع اللغوى» (الرواية: ص ٢٤٩).

وإذا كان هذا التضمين التمهيدى يتنوع فى تدخلات السارد «النقدية» عبر استثمار مجموعة من المصطلحات التى تحيل إلى لغة واصفة، فإنه، مع ذلك، تضمين يسير بموازاة شكل الحكاية وطبيعة تشكيلها ضمن خطاب السارد نفسه، من خلال رغبته فى امتلاك قدرة على الكتابة أو الحكى وبناء عالم روائى متماسك الوحدات والمواقف.

وهكذا يكتسب كل تضمين تمهيدى أسفله الخاصة على مستوى طرائق الكتابة وطرائق السرد وطرائق

الساردة بالكثير من الانتظامات التي تطبع خطابهما، وهو يتنوع في طريقة عرض تلك الوحدات المشهدية والإخبارية والسردية دون أن يفصل كلام الشخصيات عن كلام السارد، إذ إن لكل منهما، في هذا النص الروائي، أوضاعه الخاصة وتخصيصاته ومظاهره الرئيسية، وهذه إجراءات أولية لها ما يبررها على مستوى حضور الصوت السردى ضمن سياقات الحكى، وازدواجية منظوره الذى يركز فى رواية (الوجوه البيضاء) على: السارد والشخصية الساردة.

هكذا تتحدد الوحدات المشهدية والإخبارية والسردية فى هذا النص الروائي، بإجراء أساسى لا يفصل عن النظام التعبيرى العام لكل من السارد والشخصية الساردة، هذا النظام الذى يتخذ شكلا تعبيريا شفويا، ويتضمن امتدادات متعددة للوظائف التى يمكن أن يضطلع بها السارد. وإذا كان هذا الطابع الشفوى يتشكل تبعا للعلاقة المفتوحة والمميزة لهذا النص الروائي الذى يستند إلى إجراءات التحقيق فى الجريمة فإنه، مع ذلك، يتنوع فى مستوياته السردية، لأن مثل هذا الطابع يحقق مراتب متعددة لذلك النظام التعبيرى ولوظائفه وأوضاعه.

وتملنا عناصر تحليلنا السابق لرواية (الوجوه البيضاء) ببعض التوجهات التى يعرض لها هذا القسم من التحليل الذى سيسعى إلى تحديد بعض طرائق صوغ خطاب السارد والشخصية الساردة، واقتراح إمكانية أولية للإفادة من طرائق ذلك الصوغ فى تحديد خصوصية كل خطاب على حدة، ومكوناته وقواعده التى تخلق حركيته ورويته للعالم. ومن ثمة، فإن مظاهر التراكب الحكائى لرواية (الوجوه البيضاء) تقدم لنا، مبدئيا، التحديدات الاعتبارية التالية:

يظل خطاب السارد العنصر المخصص للتراكب الحكائى الذى يظهريه هذا النص الروائي، من خلال

التى تطبع هذا التراكب الحكائى الذى تنجزه كل شخصية ساردة من موقع خاص بها يختزل جانباً معيناً من الحكاية الإطار المتعلقة بمقتل خليل أحمد جابر، كما تضمنا هذه الرواية إزاء سياقات سردية تتعالق مع الموت من حيث هو بعد تسمى مؤطر لوجهات النظر تلك، فيتداخل الحكى ويحاصر بهذا البعد المؤرق الذى يركب البنية العامة لرواية (الوجوه البيضاء)؛ تلك البنية التى، وإن كانت تنفتح بالإعلان عن مقتل خليل أحمد جابر والبحث عن أسبابه، فإنها تنغلق بافتراض الحياة وإمكانية تحليل ثلاثة احتمالات متوازنة يقدمها السارد بوصفها اختيارات تتركب طبيعة تعدد أصوات الشخصيات الساردة، وتستحضر أيضا الطابع المؤرق لهذه الخاتمة فى علاقته مع طرائق بناء عناصر ومعطيات التراكب الحكائى الذى حددنا بعض معالمه فيما سبق من تحليل، يقول السارد:

«ولكن، لنفترض أن خليل أحمد جابر لم يقتل، وأنه يسبوا الآن فى شوارع بيروت ويحاول أن يمحى ويطرش المحيطان فماداً سيحصل. أحدهم قد يقول إنه لا خطر منه، أو عليه، وإفقه بالتالى لا ضرورة لقتله.

وأخر قد يقول إنه لابد من قتله.

وثالث قد يجد نفسه فى الحيرة الكاملة ولا يعرف أن يجابو على سؤالنا.

هناك إذن ثلاثة احتمالات. والله أعلم» (الرواية: ص ٢٧٦).

إن طبيعة تعدد أصوات الشخصيات الساردة ترتبط أيضا بطرائق صوغ خطاباتها، بما فى ذلك خطاب السارد نفسه، تلك الطرائق التى تعدد فى اختيارات بناء منظور الحكى ووجدانه الأكثر توتليفا فى رواية (الوجوه البيضاء)، ومن ثمة يرتبط حضور السارد والشخصية

ولنا أن نشير أيضا إلى أن امتدادات هذا الضمير السردى تراهن على حضور مواز ومشارك على مستوى التوظيف في الخاتمة المؤقتة لهذا النص الروائي، حيث يؤثر المحكي بضمير المتكلم الذي يمكن السارد من امتلاك سلطة الحكى، وهو يزواج بين هذا الاختيار وعلاقته على مستوى ضمير الجمع الذي ينوع في تلك الامتدادات، وفي تمظهرات السارد أيضا:

«والمشكلة الكبرى هي أننا لم نستطع معرفة القاتل (...) حتى لو عرفوه فإنهم لن يقولوا لى، وحتى لو قالوا لى، فياني لن أقول هذا لأحد، وحتى لو قلته، فياني بالتأكيد لن أجروا على كتابته» (الرواية: ص ٢٤٥).

على أن هذا التركيب أو المواجهة يشكلان وظيفة أساسية للسارد ضمن حدود كونه لا يظهر باعتباره منتجا للخطاب، ولكن أيضا باعتباره ذلك الذى يتأمل فيه ويعلق عليه^(٢٢). ومن الواضح أن حدود هذا التركيب تعدد بدوره في منظور الحكى ومنظور الصوت السردى، ولذلك غالبا ما يأتى ضمير الجمع، هذا، ضمن سياق الحكى، الأمر الذى يستدعى طرح التساؤل التالي: هل يعكس هذا التعدد على مستوى التحديدات الأولية لتمظهرات الضمير تطابقا أم تشابها بين الضمير الأول والثاني؟

ربما قد يكون من الصعب الإجابة على هذا السؤال، خاصة أن اشتغال هذين الضميرين يرتبط أساسا بالسارد. ومن لم، يسعى هذا الاشتغال إلى تحقيق مستويات تعبيرية تنوع في وظائفه وفي استعماله لصيغ التلطف وتوصيفاتها المتعددة، كاعتماده، مثلا، على بنية المثل وعرضها مؤطرة بضمير الجمع بوصفه مقولا يحيل إلى معرفة مشتركة بيننا، فى حين يتم استبدال هذا الضمير ليأخذ المحكى مسارا سرديا آخر عبر ضمير المتكلم، يقول السارد مثلا:

«هكذا تعلمنا، كل علة ولها معلول، وكل

حركيته ورؤيته للعالم. ومن ثمة. فإن مظاهر التراكب الحكائى لرواية (الوجه البيضاء) تقدم لنا، مبدئيا، التحديدات الاعتبارية التالية:

يظل خطاب السارد العنصر المشخص للتراكب الحكائى الذى يظهريه هذا النص الروائي، من خلال تعدد المنظورات الذى يشمل أيضا تعدد أنماط الوعى التى تمتلكها الشخصية الساردة، ومن ثمة يظل خطاب السارد متوزعا داخل النص الروائي على مستويات تجملها فيما يلى:

(أ) خطاب مستقل بالمدخل التمهيدى: (الرواية: صفحات ٩ — ١٣)، وهو خطاب يمثل دور الوسيط بين القارئ والنص، ويمكن السارد من الحكى بضمير المتكلم بوصفه اختياراً أولياً لطبيعة المنظور السردى ووظيفته التقديمية التى تخاول ضبط مكونات الحكاية، وهكذا يصبح ضمير المتكلم عنصرا أساسيا فى توجيه المسار العام للأحداث والتفاصيل، من خلال التركيز على محفزات متنوعة تأخذ أهميتها من كونها تؤكد الإيهام الضرورى فى طريقة عرض الخبر الروائي، ومن هذه المحفزات يمكن الإشارة مثلا إلى مكونين أساسيين:

— مكون التأكيد والحيرة، ويظهر جليا من خلال النماذج التالية:

«والحقيقة أنها لم تحدث هكذا/ والحقيقة أننى بعد أن جمعت هذه الكمية الهائلة من المعلومات أجد نفسى حائرا/ وأنا فى الحقيقة، أجد نفسى أمام الحيرة الكاملة» (الرواية: المدخل. صفحات: ٩-١٣).

— مكون المتابعة والرصد، وتعبّر النماذج التالية:

«وجدت نفسى أنساق وراء الخبر وأتابع أخبار هذه الجثة/ تابعت أخبار الجثة لأننى كنت مهتما بشخصية حبيب أبى شهلا/ وأنا الآن أكتب القصة» (المدخل: ص ٩-١٣).

وتؤشر هذه الخطابات المنقولة على الطابع الإخبارى والتقديمى الذى يعرض له السارد فى كل مطلع على حدة، تبعاً لطبيعة المعلومات التى توصل إلى جمعها باعتبارها مرجعاً «جغرافياً» للشخصية الساردة التى ستتكفل بسرد الأحداث، وهذا المرجع هو تحديد مجموع الموجعات التى يمنحها له السارد^(٢٣)، المؤطر الفعلى لبنية المطلع.

(ج) - خطاب ضمنى ومؤطر لخطاب الشخصية الساردة، تبرره تدخلات السارد وتعليقاته المتعددة، وهى التعليقات التى تكشف عن معرفته الكلية بتفاصيل الأحداث والمواقف، كما أنها تعليقات عادة ما ترتبط بوظيفة بيانية أو توضيحية لسياقات الإخبار الروائية؛ وما الوظيفة البيانية أو التوضيحية سوى قدرة السارد، فى هذا النص الروائى، على امتلاك وظيفة سردية تنوع فى طرائق عرض تلك السياقات، وتنوع أيضاً فى طرائق حضور السارد نفسه ضمن التراكمات الحكائية التى تعرض لها فصول الرواية، خاصة الفصل الثالث الذى يقدم نموذجاً واضحاً ويميز لخطاب السارد المؤطر لخطاب الشخصية الساردة (فاطمة فخر)، وأيضاً الفصل الرابع الذى يبرز حضوراً لصوت السارد ووظيفته الفعلية فى السرد بناءً على رؤية خلفية راصدة لأدق الأحداث والتفاصيل.

نتيجة ولها سبب، وكل ولادة يعقبها موت. هكذا تعلمنا وتعلمنا. ما طار طير وارتفع، إلا كما طار وقع. من حفر حفرة لأخيه وقع فيها. القناعة كنز لا يفنى. خير الكلام ما قل ودل. (...)

ومع محاولتى المخلصة للانتقال إلى جو آخر، فقد فشلت.. (الرواية: ص ٢٧٣ - ٢٧٤).

(ب) - خطاب محايد وتقدمى للشخصية الساردة تظهره بنية كل مطلع، حيث يرتبط حضور السارد بتقديم الشخصيات، كما يرتبط بتوظيف بعض العناصر التى تخيل إلى أقوالها استناداً إلى خطاب منقول يعرض له السارد بأسلوب غير مباشر:

— مطلع الفصل الثانى: «يقول إنه يعيش حياة سعيدة» (الرواية: ص ٤٥).

— مطلع الفصل الخامس: «يقول إن المسألة تتعلق بعينيه، فهو لا يستطيع القراءة بشكل متواصل» (الرواية: ص ١٦١).

— مطلع الفصل السادس: «الجميع يقول إنها تتمتع بذكاء خارق (...) وقال إنه غير مستعد لأن يموت هكذا، وإنه لن يحارب..» (الرواية: ص ٢١٧).

المواش:

(١) فى حوار مع إلياس خورى: للنص الثقافي لجمعية الاتحاد الاشتراكى ٢٩ يناير ٨٩ العدد ٢٦٣.

(٢) انظر،

(٣) نفسه: ص ٢٥٢.

(٤) تودريوف: الشعرية. م.م. ص ٥٦.

(٥) انظر،

(٦) انظر،

(٧) انظر،

(٨) انظر،

Genette (G): Figures III, Ibidem, P. 252.

Genette (G): Nouveau Discours du récit, ibidem, P.96.

Genette (G): Figures III, P. 262.

Barthes (R): S/Z, Seuil 1970, P. 102.

Benveniste (E): Problèmes de linguistique Générale, Gallimard, 1966. T2 P. 200.

- (٩) لجنيتي (حميد): أسلوبية الرواية. مدخل نظري. منشورات سال ١٩٨٩ من ص ٤٠ - ٤١ .
- (١٠) هنا مع الإشارة إلى أن كل مطلع يرد بين مقوسين []، وبالتالي فإن تقنية هذا التوظيف من حيث علاقات طبوغرافية تكتسب في هذا المجال أهمية خاصة، لا باعتبارها فقط محصر أو تعين صوت السارد وخطابه، ولكن دلالتها أيضاً لا تستقل عن مورفولوجية الشكل الروائي في رواية (الوجوه البيضاء)، باعتبارها رواية تحقق حول مقتل خليل أحمد جابر. ومن ثم، يفترض في هذه التقنية توحيدها مع السياق الحللي العام لهذا النص الروائي الذي يوظف تقنية التحقيق بشكل واضح، وعلى الرغم من ذلك، فإن كل مطلع يساهم في تنوع البنية السردية وسياقات المحكي.
- (١١) تودوروف، الشعرية. م. م. س. ص ٥٦.
- Reuter (Yves): L'importance du personnage, in: *Pratiques* No 60, Décembre 1988, P.3 .
- (١٢)
- Todorov (T), Ducrot (O): *Dictionnaire encyclopédique*, ibidem P. 286 .
- (١٣)
- Reuter (Yves): *Ibidem* P. 13 .
- (١٤)
- (١٥) نفسه : ص ١٣ .
- (١٦) الشاوي (عبد القادر): إشكالية الرؤية السردية (السارد أو الصوت السردى) : دراسات سمبائية أدبية لاساتية، عدد ٢ - ٨٧ / ٨٨، ص ٧٦.
- (١٧) ويمكننا أن نلاحظ في هذا التعبير التقديمي الذي يعتمد السارد (وقد تعتمد الشخصية الساردة أيضاً) حضوراً لتشكل تمبيرى منقول لا يرد في نص الشخصية الساردة، وإنما هو بنية خبرية تؤثر على علم السارد / الشخصية الساردة، من ذلك مثلاً: «ابن الدكتور خاشنادرمان، وهو شاب في الثلاثين من العمر» ينهى دراسة الطب في الولايات المتحدة، في جامعة جورج تاون في مدينة واشنطن العاصمة، جاء من أمريكا وحضر مراسم الدفن.. وقال لجميع الناس إنه لا يفهم كيف ينتصب شاب في التاسعة عشرة من العمر امرأة في الخامسة والستين» (الرواية: ص ٥٧).
- (١٨) تودوروف (ت): مقومات السرد الأدبي. آفاق. عدد ٨ / ٩ / ١٩٨٨ ص ٤٧.
- (١٩) كيرلسكي (ف): م. م. س. ص ٢٦ للمزيد من التفصيل.
- (٢٠) سوبان (سابي): أبحاث في النص الروائي العربي. م. م. س. ص ٢٣٣.
- (٢١) سوبان (سابي): م. م. س. ص ٢٣٧.
- (٢٢) كيرلسكي (ف): م. م. س. ص ٢٠٠.
- (٢٣) نفسه: ص ٢٧٣.

الموت والحلم

فى عالم «بهاء طاهر»

شاكر عبدالحميد

مدخل :

يحضر طائر الموت ويهوم ويحوم دائماً فى فضاء عالم «بهاء طاهر» القصصى والروائى، ويحضر فى مواجهته طائر آخر، يسبقه فى البدء بالطيران ويحاول أن يتجاوزه أو يقاومه أو يتغلب عليه، لكنه دائماً يهزم أمامه، إنه طائر الحلم. يحضر هذا الطائر فى ليل الشخصيات وفى نهارها، يحضر على هيئة أحلام نوم ليلية أو على هيئة أحلام يقظة نهارية، أحياناً يتحول إلى كابوس، وأحياناً يتحول إلى ذكرى قديمة، لكن طائر الموت دائماً ما يخرج له من حيث لا يتوقع، وينشب فيه مخالبه، ويقتله .

بين هذين الطائرين، أو هذين المصورين الأساسيين فى أعمال «بهاء طاهر»، هناك طائر ثالث، أو مسحور ثالث، يحضر ويفرض وجوده، بل قد يكون هو الوساطة أو الأداة التى يقوم من خلالها الموت باصطياد واقتناص طائر الحلم وذبحه . هذا المحور هو السلطة . والسلطة فى هذا السياق مفهومة بمعناها الواسع الشامل، وليس معناها الضيق فقط . السلطة هنا قد تكون سلطة الأب الذى

تمتلى أعمال « بهاء طاهر » القصصية (الخطوبة - بالأمس حلمت بك - أنا الملك جئت) والروائية (شرق النخيل - قالت ضحى - خالتي صفية والدير) بالحديث عن الموت، هناك دائماً أحداث موت أو قتل أو انتحار أو تذكر لموتى أو قتلى أو متتحررين . والموت فى أعمال « بهاء طاهر » موجود بشكله العيانى الفعلى الجسدى المحدد، وموجود أيضاً بشكله الرمضى الاستعارى الإيمائى . موت الإنسان فى أعمال « بهاء طاهر » ليس موتاً بجسده فقط ، لا يموت المخ أو القلب أو يتوقف اندفاع الدم فى الجسد فقط، لكن هناك أيضاً موت المعانى والرموز والمثل . غياب العدل وحضور الظلم نوع من الموت لقيمة العدالة الكبيرة . وغياب الحرية وحضور القمع نوع من الموت لقيمة الحرية الكبيرة . وغياب الجمال والنظام والصدق وحضور القبح والفوضى والكذب نوع من الموت لقيم الجمال والنظام والحقيقة كبيرة الأهمية.

أنت، أو أنا، أو نحن القراء الذين تدفعنا مثل هذه الأعمال الإبداعية المتميزة دوماً إلى محاولة تجاوز الموت من خلال التشبث بالحلم؛ لأنها هي أيضاً - في جوهرها - أعمال تحاول تجاوز الموت من خلال الحلم .

الموت .. الموت دوماً :

من النادر - كما قلنا في بداية هذه الدراسة - أن نجد قصة أو رواية لـ « بهاء ظاهر » لا يرد فيها ذكر الموت، أو لا يكون الموت فيها العنصر المهيمن والهاجس المسيطر على الشخصيات ومشاعرهما، أو هو المحرك للأحداث فيها . قد يكون الموت موتاً فعلياً، أى سكوتاً مطلقاً مطبقاً لطاقة الحياة في الجسد، وقد يكون موتاً للمشاعر والأفكار والرموز^(١) .

في قصة (الصمت والصدى) من مجموعة (الخطوبة) هناك أرملة تعيش حياتها متخبطاً ضائعة، وهي تظن أنها تستمتع بهذه الحياة. وهناك انتهت التي تعاني من الشعور الحاد بالضياع نتيجة غياب الأب لموته، كما يوجد في بعض مشاهد القصة بعض الأطفال اليتامى الذين يتحدثون، ويحلمون، ويربطون بين الموت والسفر، ويتمنون عودة أمهم التي قبل لهم إنها سافرت .

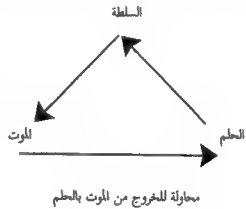
وفي قصة (الكلمة) من المجموعة نفسها، يقول الروائي عندما يحدث اعتداء غير مفهوم عليه في مكتبه لضابط حرس الوزارة :

« عملي ليس متصلاً بمصالح الجمهور، وإني أعيش مع أمي الأرملة بمفردي، وليس يبتنا خلافات مع صاحب البيت أو غيره، ولم يسبق أن تزوجت أو طلقت » (ص ٤٠) .

وفي القصة نفسها هناك طفل يسمح الأحذية، ويقول إن أباه مريض، وإنه يعمل كي ينفق على أسرته، لكن الراوي ينهره ويطرده. وفي هذه القصة أيضاً إشارة لقصة حب قديمة من أيام المراهقة تموت قبل أن تبدأ .

يهمل في تربية أبنائه، أو يتخلى عن مهمته للآخرين، أو الأب الذي يبالغ في التربية من خلال القسوة ومحو هوية الأبناء، وتخويلهم إلى كائنات فاقدة للإرادة والحرية والمعنى. وقد تكون هذه السلطة هي التراث الذي يصبح بمثابة الأب الذي نلجأ إليه كي يحمينا أو يشرح لنا كل ما لانفهمه في واقعنا الحاضر الذي يمجج بالتغيرات والصراعات والمعلومات والصور . وقد تكون هذه السلطة هي السلطة السياسية، وقد تكون هي سلطة الآخر أياً كان، أو سلطة المؤسسات التربوية والإعلامية ... إلخ . بل الأحرى أن نفهمها على أنها كل ما سبق، لأن كل ما سبق مترابط، بشكل مباشر أو غير مباشر، شئنا ذلك أم أبينا .

وهكذا يمكننا فهم طريقة عمل هذه المحاور الثلاثة في عالم « بهاء ظاهر » على النحو التبسيطي التالي :



فالحلم دائماً يصطبغ بالسلطة، أياً كانت، ومن ثم تكون نتيجة هذا الاصطدام حضور الموت الجسدي أو الرمزي، لكن الإنسان لا يكفّ - ولا يمكنه - أبداً عن الحلم، ومن ثم يحاول دوماً الخروج من دائرة الموت إلى فضاء الحياة متسلحاً دوماً بالحلم . قد لا يكون من يخرج من الموت إلى الحياة، مستعينا بالحلم، هو ذلك الإنسان الذي مات - فعلياً أو رمزياً - لكنه قد يكون هو

سريع ومستمر، وهناك فتاة وفتى، الفتاة تقول للفتى: «لم لا نكون كالإخوة؟» وهو يقول لها «أنا أيضاً لا أحبك... كنت أريد أن أحبك، ولكن» ويستمر تساقط الرذاذ فى القصة مع استمرار انتشار الإحباط، والحرمان، وعجز الحب عن الوصول إلى هدفه، ومن ثم موته.

وتصيح واقعة موت الأب تفاصيل قصة (فتجان قهوة) فى مجموعة (بالأمس حلمت بك) ومشاهد وتفاعلات الشخصيات الأساسية فيها. وتكثر أحاديث «العم حامد» عن الحياة والموت، وعن معاش المتوفى، وسلوكه القويم وغير القويم .

ويحضر الموت أيضاً فى قصة (تضحية من شاب عاقل) من المجموعة نفسها حين يطارد رجل عجوز مهندساً شاباً، طالباً مساعدته المالية، ويعامله الشاب بقسوة ويلفظه بشكل يدل على موات نبض المشاعر الإنسانية تماماً فى قلب هذا الشاب، ثم إنَّ العجوز يعبر الشارع فتصدمه سيارة ويموت. وفى القصة إشارة واضحة، كما قلنا، إلى موت المشاعر الإنسانية وانعدام الشعور بالآخر، كما تشير إلى ذلك الانفصال الذى ساد حياة البشر، والذى قد يؤدى إلى الموت الجسدى الفعلى .

أما فى قصة (فى حديقة غير عادية) من مجموعة (أنا الملك جئت) فإنَّ بهاء طاهر يناقش مسألة التعارض بين الشرق والغرب. وهى من الإشكاليات المحورية فى الكثير من قصصه، حين يشعر الراوى بالغيظ من اهتمام الغربيين بالكلاب، وتذليلهم إياها فى حين تمنى شعوب كثيرة من الجوع والموت :

« هؤلاء القوم يطعمون كلابهم بما يكفى لإشباع الأطفال فى بلادنا. هؤلاء الأوروبيون استنزفوا كل ثروتنا لعشرات السنين حتى أفقرنا، وبنوا بلادهم، وهاهم يطعمون بشرتنا المسروقة كلابهم » (ص ٢٣) .

وهناك أيضاً جو من العثية الذى يشى بالفوضى والتخبط وضياح كل الأشياء الجميلة وموتها. وهناك ما يشى بأن الراوى يحتسى الخمر، ويسكر، ويفقد الوعي، ويقول أشياء، ويقوم بتصرفات، وهو فاقد لوعيه لا يعرف عنها شيئاً فى النهار، وربما كان ما يحدث له فى نهاره (ضربه مثلاً) مرتبطاً بما يقوم به فى ليله من سلوكيات وأفعال .

فى قصة (نهاية الحفل) من مجموعة (الخطوبة) أيضاً هناك ذلك الحب المستحيل الذى لا يصل إلى هدفه بين سلوى وهاشم المتزوج، الذى حاولت زوجته الانتحار حين عرفت علاقته بسلوى . تقول سلوى :

« أنا لا أطلب أى شيء .. أريد فقط أن أراه . لكنه يرفض، يرفض باستمرار، قل لى ماذا أفعل ؟ »

هذا اليأس يرتبط بحالة من الحب المقضى عليه بالموت؛ برغم هذا الترق والغلاب بداخله نحو الانبعاث والتحقق والحياة .

أما فى قصة (بجوار أسماك ملونة) بالمجموعة نفسها، فهناك حب يطمح للتحقق؛ علاقة إنسانية تخلم بالوجود، لكنها تنحرف فى الوصول إلى هدفها لأسباب نفسية واجتماعية، ونتيجة للظروف التى يحياها الناس وللأفكار التى تسيطر عليهم، تبدأ العلاقات الإنسانية فجأة، وتموت فجأة، والمرأة التى كان زوجها يحبها يبدأ فى إهمالها ويذهب كل ليلة ليحتسى الخمر ويعود دون أن يلقى عليها نحية المساء. كان يحبها وكانت تحبه، لكن الحب انتهى لأنها لم تستطع أن تمنحه ولداً .

فى قصة (المطر فجأة) تجد مناخاً يشى بالحب، لكنه مناخ كاذب، فلا يوجد حب حقيقى، هناك خوف من الحب؛ خوف مما يعقب الحب؛ خوف من مطالب الحياة؛ خوف من موت الحب، هناك قطرات صغيرة من المطر تسقط على النهر، وهناك أمواج رمادية تهتز بشكل

يتبادل معها الحديث في الحديقة، تلك التي مضى زمانها أو كاد، تموت في نهاية القصة.

يحضر الموت أيضاً في قصة (محاورة الجبل) من مجموعة (أنا الملك جغت)، سواء كان هو الموت الرمزي، الذي هو موت الأحلام والأمانيات، أو كان هو الموت الفعلي، موت الجسد وجفاف الحياة. فالأب الذي كان ممتلئاً بالحياة والطاقة، ولا يكف عن العمل بهصاب بالمرض، والحزن، وفقدان الهممة، وانعدام الرغبة في الحياة، حينما تموت ابنته. ومن ثم يموت. ويقول عنه الراوي ابنة:

« عندما جاء أبي الموت كنت إلى جواره... لم أر في عينيه ذعراً، بل كانت على شفيعته ابتسامة جميلة، اعتذار نهائي لما سببه لنا من انزعاج وألم» (ص ٢١٦).

هذه الأخت التي ماتت، والتي يتحدث عنها أخوها (الراوي) كانت تتجسد له حياة في أحلامه وتكلمه، بل وصل به الأمر أن يعتقد أنه رآها حياة في اليقظة. كانت محاسن (أخته) جميلة جداً، وكانت أمها تخاف عليها كثيراً من الحسد، مثلما كانت الأم تخاف كثيراً على ابنتها «مبروكة» في قصة (سندس) من مجموعة (بالأمس حلمت بك). ثم إن محاسن عندما كانت في العاشرة من عمرها زارها، كما قلنا، ملاك الموت واختطفها، وساد حزن عظيم الأسرة، وكثر البكاء، ورددت النسوة المكلومات أغانيهن الحزينة. ويتذكر الراوي أخته التي كانت تقول له عندما كانا يمران على المآبر إن الموتى يخرجون بعد غروب الشمس ويتزاوون ويحكون الحكايات. ثم إنه بعد ذلك كان يذهب إلى مقبرة أخته، ويحادثها، ويرجوها أن تعود معه، كان متأكداً أنها تسمعه «وذلك ليلة أشفقت على محاسن فخرجت من أجلي». بينما يؤكد له الرجل الأشيب الذي كان يحادثه أن ذلك كان حلمًا.

هذه الصورة الخاصة التي يحدث فيها حوار بين الأحياء والموتى أو بين الحاضرين والغائبين، صورة تتكرر

كذلك فإنه يدين في القصة نفسها تعالى الغريبين وادعاءهم أحياناً المعرفة الكلية والعلم، برغم ما يكون عليه حالهم من تظاهر وكذب وادعاء. كما يناقش فكرة الصداقة والموت، يقول:

« أظن أن الإنسان لا يكون له بالفعل أصدقاء خارج بلاده. لا يكون الإنسان هو نفسه خارج بلده ليصادق كما يحب أو ليحب كما يحب. تتغير المشاعر. تأتي الأحزان ثقيلة وتذهب الأفراح بسرعة» (ص ٢٩).

ويمكننا أن نربط شعور الراوي بالغربة هنا بمشاعره في قصة بالأمس حلمت بك. إنها مشاعر الوحدة وعدم القدرة على التكيف مع الآخر الغربي برغم ما قد يجيش به النفس أحياناً من تعاطف مع بعض البشر في ذلك العالم.

في هذه القصة يجلس الراوي وحيداً في حديقة غريبة يفكر فيما تشتمل عليه الحياة من أحزان، يفكر في حبيبته التي ضاعت، «في شقائنا معاً الذي محا سعادتنا معاً»، يفكر في الأحبة والأعزاء الذين ماتوا أو رحلوا، وفي الأحلام الكثيرة: «التي كانت لدى والتي لم يتحقق منها شيء»، هنا تأتي الأحلام والذكريات مصحوبة بفكرة الموت، فالأحلام تموت، وكذلك الأصدقاء الذين كانوا كالأحلام يموتون أيضاً، وكذلك الحب يموت، ولا تبقى سوى الذكرى، تبقى حياة أبداً لا تموت، لكن هل هي حياة فعلاً؟ هل تكفي حياتها في باطن الراوي وعقله ووجدانه لتحقيق بعض الإحساس بالتوازن والتكيف؟ أم أنه يظل حلمًا بالقوة يطمح لأن يكون حلمًا بالفعل، حباً بالحلم يطمح لأن يكون حباً بالإدراك، صداقة بالقوة تطمح لأن تكون صداقة بالفعل؟ ولأن زمان هذه الأشياء جميعها قد مضى في حياته، مضى زمان الحب والصداقة والأحلام، فإنه يكتفي منها بالذكريات. والذكريات كما يقول فرويد، تصيب الإنسان بالمرض. كذلك فإن المرأة العجوز التي

عن الحزن العميق أو الخوف الشديد، أو اضطراب الوعي، أو الشعور الحاد بالوحدة والعزلة والانعزال . كانت آن ماري وحيدة وكذلك كانت الشخصية المحورية (الراوى) فى قصة (أنا الملك جغت) وكذلك كانت «صفية» بعد موت والدها وبعد موت البك / زوجها وبعد موت حري / حبيبها القديم، وقل الشئ نفسه عن الراوى فى طفولته فى (محاورة الجبل) ، وقل الشئ نفسه عنه فى مراحل حياته التالية، وفى الكثير من قصص «بهاء طاهر» وبتجليات مختلفة .

فى رواية (شرق النخيل) يموت جدّ الراوى فيقطع الأب دراسته فى الأزهر، ويعود إلى البلدة، كما تموت والدة «سمير» - زميله فى السكن - فيمرسب لأول مرة فى الامتحانات. وتتساءل «ليلي» - حبيبة الراوى : «لم الأزهار ميتة؟ لماذا هى ميتة دائماً؟ ألا يسقونها أبداً» (ص ٢٤٠) . وقد كانت تعبر بذلك عن حالة الموات التى تستشعرها فى مشاعر الراوى تجاهها. وتتساءل فريدة (أختها) بصوت بك : «قل لى، لماذا نعيش مادامنا سنموت فى النهاية؟» (ص ٢٤٢) . وقد كان سؤالها يحيل إلى حادث موت ابن عمها (حسن) الذى أجته وأحبها، وكانا يوشكان على الزواج، لكنه قتل غدرًا بعد ذلك .

يقول الراوى فى (شرق النخيل) :

«لا يأتى الموت حين يود الإنسان أن يموت.
لا يأتى الموت لمجرد أن الإنسان يكره حياته»
(ص ٢٥٤) .

وتكرر الفكرة نفسها بالتعبيرات نفسها تقريباً فى بداية قصة (أنا الملك جغت) على لسان الدكتور حشمت بعد موت أمه .

يتحدث الراوى فى (شرق النخيل) عن جده، الذى مات قبل أن يراه، ذلك الجد الذى حثّه العم عنه حديثاً يمتلئ بذكر الموت فقال :

«كان وحيداً بطوله بعد أن مات أبوه ومات أكثر ناسه فى الوباء، لكن البلد عرفتة

فى الكثير من أعمال «بهاء طاهر»، فـ «آن ماري»، مثلاً، فى قصة (بالأس حلمت بك) كانت تخلم بالراوى وتراه فى حالة اليقظة حتى عندما لا يكون موجوداً معها. كما أن الراوى دائماً الشخصيات المحورية لدى «بهاء طاهر» بلا أسماء عما يشير إلى أنها قناع يتخفى وراءه المؤلف (فى (أنا الملك جغت) يرى وجه مارتين فى الصحراء والسماء خلال رحلته، كما أنه يستيقظ يوماً بعد وصوله إلى المبد، وبينما الشمس تشرق يهتف: «صباح الخير يا مارتين»، كأنها كانت معه تراه ويراه، يرى وجهها مهوماً حوله، ومهيماً على حياته وإدراكاته. وأيضاً فإننا نجد أن صفية (فى رواية خالتي صفية والدير) بعد موت البك القنصل - زوجها - تتصرف مع خدامها وعمالها فى المنزل وخارجه، وكأنه مازال حياً. كانت تؤب الخدم فى البيت:

«تقول إن هذه الفوضى لا تعجب البك. أو ماذا يقول البك لو رأى ذلك، أو أن البك يفضل أن تزرع أرض الحوض الشرقى قصباً. وهكذا ... وكانت تقول هذه الأشياء بهدوء وقة حتى إن الغريب كان يمتد أنها تتكلم عن شخص موجود فى الغرفة الأخرى»
(ص ٧٨) .

وهى تفعل ذلك أيضاً بعد موت «حري» فى الدير فتحدث، عن موافقتها على الزواج منه دون أية شروط:

«نعم يا والدى . اعذرني . لا أستطيع أن أقوم.. ولكن إن كان «حري» يطلب يدى فقل للبك إني موافقة .. أنت وكيلي يا والدى .. وأنا موافقة على أى مهر يدفعه حري .. لا تشغل بالك بالهر» (ص ١٣٦) .

ثم أنها تغلق بعد ذلك عينيه وتموت .

هذه الحالة المرتبطة بالموت التى تجعل الأحياء لا يصدقون أن الموتى قد ماتوا يطلق عليها بعض العلماء اسم «الحضور مع» أو «الوجود مع». وهى حالة تتولد

عام، يتحدث عن ظلم أبيه لأمه، وإهانتها النائمة لها، وعن انسحاق هذه الأم، وضعفها وهوانها حتى موتها، وهي بعد صغيرة شابة :

«هَذَا عَمَلُ الْبَيْتِ وَهَذَا الْقَهْرُ. مَاتَ أَيْضاً صَامِتَةً وَدُونَ أَنْ تَشْكُو. لَمْ أَسْتَطِعْ حَتَّى أَنْ أَكْرِهَ أَبِي أَوْ أَلُومَهُ. هُوَ أَيْضاً أَنْهَارَ بَعْدَ مَوْتِهَا. ظَلَّتْ تَتَعاقَبُ عَلَيْهِ أَمْرَاضُ مُخْتَلِفَةٍ حَتَّى مَاتَ» .

ويقول عنه أيضاً :

«لَمْ يَكُنْ أَبَدًا صَدِيقًا لِي وَنَادِرًا مَا كَانَ يَكْلِمُنِي أَوْ أَخْتِي إِلَّا لَكِي يَعْطِينِي أَوَّاسًا، أَوْ لِيَسْأَلَنِي عَنْ أَحْوَالِ الدَّرَاسَةِ. كَانَ وَحِيدًا تَمَامًا» (ص ٣٢٩) .

الأب الذي تصوره أعمال «بهاء طاهر» وتلمح له وتطمح إليه، هو الأب الإيجابي الذي يوفر الرعاية والحماية دون تسلط أو قهر، الأب المرتبط بالقوة دون قمع، وبالحمكة دون جفاف، بالتحقق والتحقق، لا بالإحباط والحرمان، بالتوحد والدفء، لا بالانفصال وبرودة المشاعر. وهي صورة تكاد تقف على مشارف الأحلام؛ عند تخوم أحلام اليقظة وعلى حدود التهويمات .

يبدو أن الحرمان من الأب؛ موت الأب فعلياً أو رمزياً، موته جسدياً أو إيمالاً لأسرته وتخليه عن دوره خلال حياته (موته رمزياً) ثم موته بعد ذلك جسدياً، وأيضاً تلك الإحباطات التي تعانيها الشخصيات نتيجة للشروط القاسية للواقع التي تخيم فيه، يبدو أن ذلك يولد بداخلها حالة من موات المشاعر؛ حالة تجعلها عاجزة عن التفاعل مع الآخر برغم ما يضطرم في أعماقها من تشوقات وأشواق . تتكرر أفكار ومشاعر اللامبالاة واللاجدوى في كثير من قصص «بهاء طاهر» ورواياته.

وعملت له حساباً، لم يجرؤ أحد أن يعتدي على أرضه أو يسرق له جرناء» (ص ٢٥٧) .

وتحضر فكرة «الوجود مع» أو «الحضور مع» التي سبق أن أشرنا إليها في (شرق النخيل) أيضاً. فالعلم، كما يقول الراوي، كان يحب أباه ويتصرف في الحياة، بعد موته، كأنه ما زال يعيش معه ويراقبه، ويريد أن يكون كل ما يفعله جديراً بإعجاب أبيه الغائب (ص ٢٥٧) .

وبشكل عام فإننا نلاحظ أن صورة الجد في (شرق النخيل) هي صورة إيجابية توحى بالعظمة والمشاربة والعزيمة والشموخ، بينما صورة الأب صورة سلبية توحى بالضعف والتخاذل والخداع والمخاتلة :

«كَانَ أَبِي كَتُومًا وَحَرِيصًا، لَا يَعْقِدُ صَفَقَاتٍ إِلَّا فِي السِّرِّ وَعَلَى انْفِرَادٍ، وَلَمْ يَكُنْ يَقْرُضُ غَيْرَ أَغْنِيَاءِ الْبَلَدِ. وَهَؤُلَاءِ لَمْ يَكُونُوا يَحْدِثُونَ أَحَدًا عَنْ أَسْرَارِهِمْ. لَكِنِّي مِنْذُ صَغِيرِي عَرَفْتُ أَنَّ أَبِي يَفْعَلُ شَيْئًا تَكْرَهُهُ أُمِّي» (ص ٢٥٨) .

صورة الأب السلبية موجودة أيضاً في قصة (فتجان قهرة) مجموعة (بالأسس حلمت بك) وهي تتعلق بذلك الأب الذي كان يترك أسرته وهذب ليعتاطي الخمر، وعندما مات لم يترك لأمرته شيئاً يعينها على الحياة .

ودون الدخول في تفاصيل خاصة بعقدة أوديب التي رفض «بهاء طاهر» استخدامها في تفسير بعض أعماله في التذييل الذي ألحقه برواية (خالتى صافية والدير) فإننا نعتقد أن صورة الأب السلبية الموجودة في كثير من أعماله مرتبطة بصورة السلطة في ذهنه، وهي صورة دائماً سلبية، وهذه نقطة سنشير إليها بعد ذلك ببعض التفصيل .

لا تنفصل صورة الأب عن صورة السلطة في أعمال بهاء طاهر. وهكذا فإن الراوي (القناع) عندما يناقش فكرة الظلم والمعدل مع ضحى، يتحدث عن نوع من الظلم لا ينفصل في ذهنه عن فكرة الظلم بشكل

ماهى بالضبط. نعم فى داخلى أشياء ولكن
لا أستطيع أن أسميها » (ص ٣١٨) .

ويشرح - الراوى - لسيد القناوى الذى حكى له
حياته، بعد موت والده حين كان عمره عشر سنوات
كيف عمل ليلاً ونهاراً كى يرى أخوته، وكيف أن
والده كان قد مات لشعوره بالإهانة لأن أحد ملاك
الأرض التى كان يعمل فيها قد صفع ابنه :

« اسمع يا سيد . آلاف من الناس يُصفعون
كل يوم .. ولكن قليلاً منهم من يشعر
بالإهانة أو الغضب. قليل منهم يا سيد من
يصيهم ذلك المرض الذى أصاب أباك والذى
يصيبك أنت الآن . مرض العدل » (ص ٣٦) .

الحب دوماً .. الموت دوماً :

لا يصل الحب فى معظم أعمال «بهاء طاهر»، إن
لم يكن فيها جميعاً، إلى هدفه أبداً ، الحب محاصر
بالموت، دائماً يصاحبه الموت. وهكذا نجد أن مارتين فى
(أنا الملك جئت) ماتت، أو عاشت شبه ميتة؛ غاب عنها
عقلها؛ أى مات عنها جوهر وجودها. كذلك نجد «أن
مارى» فى «بالأمس حلمت بك» تلحق بنفسها الموت
عندما تنتحر، وضحي تموت رمزياً حين تتخلى عن
نقائها ومثالياتها. كما أن موت الأب والأم من المحاور
الأساسية فى معظم قصص «بهاء طاهر» ورواياته كما
سبق وأشرنا .

لكن رواية (خالتي صفية والدير) تبدو نسيجاً فريداً
فى تعاملها مع علاقة الحب بالموت، وهى علاقة يصعب
فهمها بمعزل عن محورين آخرين هما الحلم والسلطة.
صفية بارعة الجمال تحلم بالحب وهى بعد صغيرة، تحلم
بـ «حربى» مسطح أنظار فتيات القرية، هذا الشاب
الجميل الجرىء المثالى، لكنها فجأة تجد حلمها - حبها
يتحطم ويتبدد بشكل غير متوقع، حين يجيء «حربى»

من ذلك مثلاً ما حدث عندما تسأل ليلي فى (شرق
التخيل) الرأوى ماذا تفعل فى حبها له الذى لا يبادلها
إياه فيقول لها : «لا أعرف يا ليلي .. ليتنى أستطيع أن
أصبح نفسى» (ص ٢٤١) . وتكرر الاستجابة نفسها بروح
هذه التعبيرات نفسها تقريباً فى «بالأمس حلمت بك»
عندما تتساءل أن مارى عما إذا كان ما يقوله لها يمكنه
أن يساعدها فى محتتها العاطفية فيقول لها : « وكيف
أعرف ؟ إن كنت لا أفهم كيف أساعد نفسى . فمن
أين لى أن أفهم كيف أساعدك ؟ » (ص ١١٣) . ويقول
لضحى فى (قالت ضحى) : «سأصارك بشيء يا
ضحى . أنا لا أعرف حقيقة ما أريد. سأصارك بشئ
آخر أنا لأرغب فى شئ بحماس حقيقى. لا أعرف متى
بدأ ذلك» .

ويقول أيضاً : « يتهمنى حاتم بعدم الطموح وأظنه
على حق . لأفهم حتى لماذا يطمع الناس » (ص ٣١٧) .

لكن فى مقابل هذه التعبيرات والحالات، هناك
تعبيرات وحالات أخرى تكشف لنا عن أن هذه اللامبالاة
الظاهرية التى هى حقيقية أحياناً، والتى تكونت أيضاً
نتيجة الإحباط العام والخاص المتواصلين، هذه اللامبالاة
ليست هى كل ما يعتمل فى باطن الشخصيات من
انفعال، فهناك دائماً صراع متوتر دائم بين اللامبالاة
والاهتمام، بين التجاهل والانفعال، فالعقل الإبداعي
دائماً ما تصطرح فيه التساؤلات والأحلام، يقول لـ «أن
مارى» :

« ما أريده مستحيل .. أن يكون العالم غير
ما هو.. والناس غير ما هم. قلت لك ليست
عندى أفكار ولكن عندى أحلام مستحيلة »
(ص ١١٣) .

ويقول لـ «ضحى» :

«أحياناً أمتلئ بالغضب على نفسى
وعلى حياتى، أحياناً أجتاحتنى أدواق لا أعرف

توقعت، حين وجلته سعيداً بزواجها من القنصل، في تلك اللحظات الخاصة من الهذيان وتفكك أواصر الوعي، تكشف صفة عن جها القدم الذي ما زال قاراً في أعماقها، وتكشف عن أنها كانت برغم كل ما أظهرته من عدواة وكرامية إزاء «حربى» بعد زواجها، كانت لاتزال تحبه حباً عنيفاً ضارياً، وكانت لاتزال تنتظره في حلمها ويقظتها . تموت أشياء وشخصيات ومعان كثيرة في هذه الرواية، وتحول الشخصيات إلى ضدّ حالها الأول . وهكذا، فإننا نجد أن صفة تحول بعد زواجها من القنصل إلى أخرى شديدة العقلانية والانظام بعد أن كانت تغور بالبهجة والانطلاق والتدفق والمرح، كما أنها تحول بعد موت زوجها من رمز للجمال، إلى رمز للجلال، من رمز لبريق الجسد إلى رمز للرغبة العقلية. » وهكذا أصبحت صفة الجميلة التي كان يشتهيها كل الرجال هي الخالة صفة التي يرهبها الناس (ص ٨١) . لم أنها أصبحت ذات قدرات شبه خارقة، تعرف أن المرأة حامل حتى قبل أن تعرف المرأة نفسها أنها حامل، وتعرف أن الأرض بها ثيمان قبل أن يعرف صاحب الأرض بوجود الثعابين في أرضه .

«حربى» أيضاً تموت روحه في السجن بعد أن قتل القنصل، ذلك الذي عذبه كثيراً، وامتهن روحه، وأذله أمام الناس لأنه اعتقد، ربما، بإحباء من صفة أنه يريد أن يقتل ابنه (ابن القنصل) طمعاً في الميراث. ويفقد «حربى» بهجته وتآلفه وتلقائيته ووسامته بعد خروجه من السجن، يقول الراوى :

« وكنت بالكاد قد منعت نفسي أن تخرج منى صرخة حين رأيت «حربى» بعد أن نزع عن وجهه اللثام، كان الشعر قد سقط عن معظم رأسه، وأصبح خدها بقعتين زرقاوين تنفث فيهما ندوب وجروح صغيرة متجاورة. وكانت في عينيه نظرة منطفئة، كان وجهه كله منطفئاً (ص ٩٩) .

يوماً مع البك - القنصل (رمز السلطة)، الذي يبلغ عمره ثلاثة أمثال عمرها كي يدعم طلب القنصل للزواج من صفة، بل لقد بلغ بـ «حربى» الحماس يومها أن قال: « إنه شرف لأى بنت أن يتزوجها البك ويرقع مقامها » (ص ٥٤) .

كانت صفة يتيممة الأبوين، وكذلك كان «حربى». وحين تفقد صفة الأمل في جها لـ «حربى» فإن شحنة الحب الهائلة المتأججة بداخلها تحول إلى البك زوجها . هناك ما يشبه عقدة إلكترا في هذه الرواية لكنه تشابه ظاهرى سطحى ؛ فالقنصل هنا بديل للأب، بديل للسلطة وقد كانت صفة، بعد أن فقدت جها لـ «حربى»، تبحث عن أرض ثابتة بعد أن أصبح كل ما حولها مفككاً متحركاً مراوفاً غير قابل للفهم، ومن ثم فإننا نستطيع أن نفهم جها الشديد لزوجها - القنصل على أنه بمثابة رد الفعل المبالغ فيه. وفيما أرى فإنه لم يكن حباً حقيقياً.. بل كان شيعاً يشبه الحب. كان القنصل - الزوج هو بديل الأب حين غاب الأمل في الحب. وهكذا نجد أن صفة في نهاية الرواية بعد أن أصابها المرض الجسمي والعقلي بعد موت «حربى» تهذى قبل موتها قائلة لوالد الراوى :

«نعم يا والدى . اعذرني لا أستطيع أن أقوم.. ولكن إن كان «حربى» يطلب يدى فقل للبك إني موافقة .. أنت وكيلى يا والدى .. وأنا موافقة على أى مهر يدفعه «حربى» .. لاتشغل بالك بالمهر .. ثم أغلقت عينها مرة أخرى ودخلت بعدها في غيبوبتها الأخيرة» (ص ٣٦) .

وهكذا فإننا نجد أن صفة، في تلك اللحظات الأخيرة، حين انفك أسر الوعي الشديد الذى كانت تضربه حول مشاعرها، في رد فعل مبالغ فيه إزاء صدمتها، حين وجدت «حربى» يسلك عكس ما

ويقول أيضاً :

«وكانت الدموع تنزل من عيني وأنا أفكر في
«حربي» القديم .. «حربي» الذي لم يبق منه
شيء غير ذلك الصوت الجميل وأرجلانه التي
صارت كلها للحزن» (ص ١١١) .

ثم إن «حربي» يموت أيضاً، في النهاية، بعد رحلة
طويلة من المهانة والعلاب، والحرمان، والسجن، والمرض،
والانزلال. كان قد خرج من السجن الرسمي، بعد قتله
للقنصل، دفاعاً عن نفسه، ليقوم بعد ذلك في الليل في
حالة، هي أيضاً، أشبه بالسجن، وقد قال عنه المقدس
بشأى بعد موته بأنه «عاش للألم» .

وهكذا فإننا نجد أن طائر الموت يخلق في هذه
الرواية - وهو يخلق كثيراً في عالم «بهاء طاهر» - في
مواجهة طائر الحب ثم يصارع ويهزمه في
النهاية، يموت والدنا صفية والدنا حربي قبل بداية
الرواية، ثم يموت القنصل / زوجها، ثم يموت حربي،
وتموت صفية، ثم يموت والد الراوى في نهاية
الرواية. والحب محكوم عليه بالفشل، محكوم عليه
بالموت، الحلم بالحب مقضى عليه بأن يبيد
مهما تكن عرامته، واضطراره، ووقلته. إن سلطة
التراث، أو سلطة الزمن، أو سلطة السادة أصحاب السلطة
أو الملكية، تظل قائمة دوماً تفصل بين الحلم بالحب
وتحقق هذا الحب. لكن موت الحب ورموزه دائماً ما
يبحث فينا - نحن القراء - الشجن والحلم؛ الشجن على
الشخصيات المتخيلة أو الواقعية التي قدمتها هذه
الأعمال، والتي أصابها الفشل أو الموت، والحلم بزمان
آخر، وواقع آخر يمكن أن يحقق فيه الإنسان بعض
أحلامه ويتحرر - ولو إلى حين - من أسر الموت
الحقد أو الإخفاق المقيم الذي يضرب بمخالبه في
أعماق وجود الإنسان، في هذا الزمان، على هذا المكان.

يضمحل الموت شمس الحب دوماً غاربة. هناك حلم
دائم ينجب قديم مقيم مؤرق وحارق وموجع لدى العديد

من شخصيات «بهاء طاهر». وهو حب مفقود، حب
تحاول الشخصيات استعادته مرة بالتذكر، ومرة بالحلم.

والخلاصة هي أننا نستطيع أن نقول - فيما يتعلق
بمحور الموت بوصفه محوراً أساسياً يسهم في تشكيل
العالم القصصي والروائي لبهاء طاهر - إن هذا المحور
يتسم بالخصائص التالية :

(١) لا تكاد تخلو قصة أو رواية لدى بهاء طاهر من ذكر
الموت أو من هيمنة الموت على مشاعر الشخصيات
وأفكارها ومصائرهما. كأن الموت هو المحرك لمسار
الأحداث الكبيرة في القصة أو الرواية. قد يحضر في
شكل ظاهر، أو في شكل خفي، قد يحضر الآن، أو
يستحضر من الماضي، لكنه في الحالات كلها هو
البؤرة التي تدور حولها الأحداث وتشكل .

(٢) الموت الذي يتحدث عنه بهاء طاهر في أعماله ليس
بالضرورة موتاً جسدياً، برغم بروز هذا الموت
الجسدي المعروف وتكراره في أعماله كافة . فهناك
موت رمزي يحضر في غياب الأشياء الجميلة من
حياة البشر، وغالباً ما يرتبط جسدياً أو رمزياً بالسلطة
والحب والمرأة والأحلام.

(٣) ليست هناك فواصل في وعي الشخصيات المحورية
في هذه الأعمال بين عالم الموت وعالم الأحياء،
فالموتى جسدياً كثيراً ما يتم التعامل معهم على
أنهم أحياء، ومن ثم تكرار ظاهرة «الحضور مع»
التي أشرنا إليها، وأيضاً فإن بعض الأحياء موتى.
وهنا يكون الموت الرمزي هو الأكثر هيمنة وظهوراً.

(٤) أغلب الشخصيات في القصص والروايات فاقدة
للأب الذي تأخذ صورته في الأعمال غالباً، صورة
سلبية، ترتبط أحياناً بالإهمال وعدم القيام بدور
الأب الإيجابي، بما يستتبعه هذا الدور من حماية
ورعاية وأمان، وترتبط أحياناً أخرى بالخداع والخيانة
وحرمان الأبناء من حقوقهم الطبيعية. وترتبط هذه

يقابل الراوى الفتاة الشقراء مرةً فى أحد المتاجر، فتحاول أن يتسم له إبتسامة متردة، لكنه هو الذى يدير وجهه بعيداً عنها، يتصل بصديقه كمال عبر الهاتف فيحكى له كمال حلماً رآه :

« قال بالأمس حلمت أنني قابلت معاوية بن أبى سفيان وأنى كنت أوسط عنده للصالح مع سيدنا الحسين فنضرب معاوية وقال ضموه فى السجن مع طه حسين، لكنى استطعت أن أهرب وركبت تاكسى فوجدت نفسى فى ميدان العتبة. قلت لكمال إن الخلاف كان مع يزيد وليس مع معاوية. فقال لى بشيء من الغضب هو حلم أم حصة تاريخ؟ ماذا تفهم منه؟ فكرت لكننى لم أنهم شيئاً » (ص: ١٠٤) .

الحلم يشتمل فى جوهره على تداخل بين الأزمنة والأمكنة والشخصيات، وفيه يتحقق المستحيل من خلال آليات التفكيك والتكثيف، فالشخصيات التى لم تلتق، تلتقى والأحداث المتباعدة تحدث معاً، وفى لحظات قليلة تتجمع قرون عدة. والحلم فى هذه القصة، فى جوهره، إدانة للظلم والاستبداد والفساد وانتزاع الحقوق وقمع الفكر: « ضموه فى السجن مع طه حسين » وفيه إجماع لعلاقة المثقف بالسلطة، وهى هنا علاقة قمعية يهرب فيها المثقف دائماً خوفاً على فكره الحر الذى هو مبرر وجوده وجوهر حياته. وهذا الحلم منقلب مباشرة إلى خارجه، حيث يعاني الراوى وصديقه من سلطة قائمة فى وطنهما جعلتهما يفران إلى بلد آخر يعجزان عن الاندماج فيه، فلا يصححان - أبداً - جزءاً من نسيجه. ويحكى الراوى لصديقه بالتفاعل عما دار فى الصباح فى المفصلة، حيث أظهرت المرأة العجوز روح الاحتقار لغير الغريبيين، يقول له « كمال » :

« وما أهمية ذلك؟ أنا أعيش هنا منذ سنين وأعرف كيف ينظر أهل البلد إلى الأجانب

الصورة غالباً بالسلطة التى تقوم أيضاً بالخداع ولا تقوم بالحماية؛ تقوم بالإهمال ولا تقوم بالرعاية، كما أنها تكون عند الضرورة منزلة عن الناس باردة المشاعر (انظر صورة الأب فى (قالت ضحى) مثلاً) أو تكون مهددة ومتوردة وذلت طاقات قمعية هائلة (صورة الأب فى قصة الخطوبة مثلاً) .

(٥) فى مواجهة الموت، بأشكاله الفعلية أو الرمزية، لا تكف الشخصيات أبداً عن الحلم، بأشكاله الليلية أو النهارية، فهو دائماً وسيئها التى تخالو من خلالها جعل البعيد قريباً، وجعل المستحيل ممكناً. كما أنه وسيئها فى الهروب من قبضة الموت والتحرك بحرية أكبر فى فضاء الحياة .

أحلام مستحيلة تواجه الموت :

من خلال جو نفسى خاص تسوده مشاعر الغربة والعزلة والوحشة والحاجة إلى الآخر، والشعور بالضيق، والشك، والتفكك النفسى، وقراءات عن الصوفية، وعن التناسخ والحلول، وعن الأرواح الشريرة، والأرواح الطيبة. تبدأ مشاهد القصة البديعة (بالأمس حلمت بك) . مثقف مصرى يعمل فى مؤسسة عربية فى دولة أوروبية، فى الصباح يلتقى دوماً على محطة الأنوبيس بشقراء من أهل ذلك البلد الأوروبى، وعندما تلمحه تحول وجهها فجأة بعيداً عنه. وعندما يذهب إلى مكتب البريد كى يرسل كتاباً عن الصوفية إلى صديق له، يكتشف أنها تعمل هناك وتتحاشى النظر إليه . يهطل المطر بفزارة، ويدو أن هطول يبعث فى النفس البشرية مشاعر غير التى يعيشها انقطاعه لمل المطر يستثير فى النفس الذكريات، ويستثير فيها مشاعر الوحدة والصمت والحزن والأشواق وأحلام الحب المستحيل. يقول له أحد أصدقائه فى العمل:

«روحك شغافة » ثم دفع سباته فى صدرى. قلت له إنَّ صدرى مثقل بما فيه الكفاية، فقال فى هذه القصة نيت البستان» (ص: ١٠١) .

أقابلك بأنك موجود وعندما أرفع عيني أجدك هناك. أحياناً أتخيل هذا فحسب ولا تكون هناك ولكني أكاد ألمسك» (ص ١٠٧).

تتولق أواصر العلاقة مع «آن ماري»، ويذهب لزيارتها في بيتها، ويعرف أنها أحببت أحد مواطنيها، ولكنه نكت بوعده معها وتركها بشكل مهين، ويعترف على والدتها التي تحكى له عن زيارة زوجها لمصر وتحدثه عن سيدنا موسى وعن السحر، ثم إننا نجد أن «آن ماري» تقول له فجأة وهما يجلسان معاً بمفردهما يرشفران الشاي «بألمس حلمت بك» وتحكى له عن حلم آخر حدث لها أول أمس :

« أول أمس أيضاً حلمت بك . حلمت أن صقراً كبيراً يضرب نافذتي بجناحيه ويتطلع إلى بغضب وهو ينقر الزجاج محاولاً أن ينفذ منه ثم جئت أنت فاحتضنتك الصقر بجناحيه. صحوحت من النوم وكنت أبكي» (ص ١١١).

الصقر في الميثولوجيا طائر شمسي يرمز إلى السماء والقوة، والنار، والإخلاص والحماية والنبل، هو العين العاشقة للأحداث والمستقبل والخلود ولانحصار العقل على الفراغ الدنيا، وهو رمز للمعرفة الكلية، يخلق ما بين الأرض والسماء، بين ما هو أعلى وما هو أدنى، يشرق على الكون، يستطيع أن يهبط وأن يصعد، وهي خواص تكاد تتجاوز صفات الكائنات الحية جميعاً. ولذلك فالصقر في التحليل النفسي يرمز للقوة الجنسية، وللطموح الخلق بعيد المدى. هو طائر مثله مثل النسر قادر على التحليق نحو الشمس وله القدرة على التحديق دون وجل أو إجحاف، فيما هو رسول الآلهة. وفي الميثولوجيا الفرعونية، هو طائر ملكي يرمز إلى الروح والإلهام، هو حورس، أو طائر خضمر أو رع أو الشمس. وكان جزء من يقتل الصقر في مصر القديمة الموت. وفي كتاب الموتى «أنا (الشمس) قد نهضت (أو

لكنني لا أهتم بذلك أبداً. أعتبر أنني أعيش في صحراء وأن شقتي خيمتي . خارج العمل لا أتعامل مع أحد أبداً ولا أعتبر أن هناك بشراً . هذا هو الحل المثالي وليست هذه هي المشكلة . سألت إذن فما هي المشكلة؟ فقال : نحن . المشكلة في داخلنا لكنني لا أعرفها . أبحث عنها طوال الوقت لكنني لا أعرفها» (ص ١٠٤).

ثم يسرد على صديقه حلمه الذي رأى فيه معاوية والحسين وهرب فيه إلى ميدان العتبة، إشارة واضحة إلى قمع السلطة للمثقفين غير المدجنين في بلاد المشرق .

في المساء يذهب الراوي إلى السينما، يتعرف على الشقراء الغامضة ويعرف أن اسمها «آن ماري» وشاهد فيلم غادة الكاميليا «وكانت كما أحلم بها ، نحيلة جميلة، ذات عيني سوادوين واسميتين» (ص ١٠٥). وبعد الفيلم يتكلم معها عن غادة الكاميليا وموسيقى «فيردي» و«هاملت» . ويقول لها إنه يمتسر هذه الشخصيات الخيالية «أكثر حقيقة من الناس الحقيقيين» وتدرجياً يتعرفان ببعضهما البعض، يعرف أن أباه قد مات وأنها تعيش مع أمها، ويتحدثان عن لغة القلب ولغة العقل ثم تخبره عما تشعر به تجاهه، ليس حباً في الواقع، بل قد يكون كراهية، لكنها تراه أكثر من مرة، وتشعر بقربه منها كما لو كان طيفاً يحوم حولها، ليست رؤية العين الإدراكية المباشرة التي تحدث بحكم التقارب المكاني، لكنها رؤية الباطن الداخلية، رؤية التخاطر والتليبالي - والشغافية - هذه الرؤية التي تنبعث من تلك القدرة الباطنية الخاصة على الاتصال العقلي والروحاني المباشر بين شخصين أو أكثر - وهي ظاهرة تتجاوز الواقع الحسي المباشر ولا تفسر بقوانينه أو مبادئه . مثلها في ذلك مثل الأحلام :

« قالت باللهجة العادية ذاتها لا شيء . غير أنني أراك أيضاً عندما لا أراك . أشعر قبل أن

الغريبان ، وتسأله : « ألا تهتم بأمرنا نحن البشر من لحم ودم ؟ » ويقول لها : « كسفت عن ذلك منذ زمن » (ص ١١١) . وتعرف بعد ذلك أنه كان يحلم بتفجير العالم ، يحلم بالعدل والحرية وبالخير والحق والجمال ، يقول لها : « ما أريده مستحيل » . وعندما تسأله : « ما هو ؟ » يقول لها :

« أن يكون العالم غير ما هو . والناس غير ما هم . قلت لك ليست عندي أفكار ولكن عندي أحلام مستحيلة » (ص ١١٣) .

وهكذا فإن هذه القصة ، فضلاً عن إيفائها في سبر إشكالية الشرق والغرب ، والروح والمادة ، فإنها توغل أيضاً في ذلك التقابل بين عالمين ؛ عالم الموت وعالم الأحلام المستحيلة . « أن ماري » تحلم بالحياة ، تتمنى لو تهرب من برودتها المحيطة بها ، ومن قسوتها التي تجدها في تفاصيل حياتها كلها ؛ أن تجد الآخر الذي تحلم به ، لكنها عندما تجده تكشف أنه يحلم أحلاماً كبيرة ، أحلاماً غير أحلامها ، يحلم بتفجير العالم والبشر ، وهي أحلام مستحيلة كما وصفها . وتلريجياً تعرف « أن ماري » أن أحلامه ليست فقط هي المستحيلة ، بل أحلامها هي أيضاً ، مستحيل بطارد مستحيل ، عوالم لا يمكن أن تلقي برغم المظاهر التي توحى بإمكانية التقائها ، هو لا يريدها وهي تريده ، (وعندما وصل بعد ذلك إلى مرحلة أرادها فيها لم يجدها ، كانت قد ماتت) وبسبب استحالة أحلامها فإنها تهرب من هذا الإحباط إلى الموت ؛ تنتحر وتقضى على أحلامها المستحيلة . إن عبثية الحلم المستحيل الذي هو حلم غير واقعي تتوحد هنا مع فكرة عدمية مناقضة لروح الحياة ، ولطبيعتها ولجوهرها وهي فكرة الموت ، الموت الذي ليس حلماً يحلم به البشر ، ولكنه حالة لا تحدث فيها الأحلام . كانت أحلامه المستحيلة هي التي أدت إلى أن تصبح أحلامها مستحيلة أيضاً . وهكذا وقعت الشخصيات هنا في برائن استحالات متبادلة . ولم يكن هناك من حل سوى الموت أو السفر أو النوم الذي هو موت يطول أو يقصر .

انبعثت) مثلما يخرج الصقر القوي من بيضته . يحضر رمز الصقر في حلم « أن ماري » ويرتبط به ، خلال الحلم ، راوى القصة ، وبطلها المثقف المصري ، ومن ثم أصبح يمثل لها ما يمثلها الصقر من قوة ونبل وأمانة وإخلاص وحماية . وهي جميعاً أشياء تفتقد في حياتها بعد وفاة والدها ، وخيانة حبيبها ، وقسوة الواقع الذي تعيش فيه ، هذا الواقع الذي تنهزم فيه - كما قالت - الرقة والحساسية ، وينتشر الشر ويسود الجوع والفقر والظلم والموت . « يحزنني الموت بصفة خاصة » (ص ١١٢) (سوف نجد أن رمز الصقر يتكرر مرة أخرى لدى بهاء طاهر خاصة في روايته (قالت ضحى) وفي قصته (محاكمة الكاهن كاي ن) .

كما يحضر في القصة طائر آخر هو الغراب ، فهو يحط خارج نافذة « أن ماري » وأخذ يطير :

« متخبطاً بين الفصوص وهو يبحث عن غصن لا يفسره الثلج ، وحين فرد جناحي حداده الأبدى راح ينفضهما ثم انكمش » (ص ١١١) .

الغراب هنا رمز للحزن والموت وضياح الحلم وفقدان الرغبة في الحياة . هو أيضاً رمز للشر والقوة التدميرية للحرب والخراب الداخلي ، هو رمز للظلمة وعدم تحقيق الأهداف ، للذعر وللغردوس المفقود ، وفي رمزية الهبوط من هذا الغردوس غالباً ما يظهر الغراب جالساً على شجرة المعرفة التي تقوم حواء بقطف ثمارها . ومن ثم فهو يرمز إلى انتهاك المحرم والرغبة في التمرد وإلى الحرمان والوحدة ، بعد ذلك .

يبدو أن « أن ماري » التي كانت تحلم بصقر لم تجد إلا غراباً متخبطاً تنظر إليه ، فالراوى يعترف لها بأنه يتعاطف مع طيور الغريبان وأنه يندش من كراهية الناس لها برغم أنها لا تؤذي أحداً ، إنه طائر وحيد مثله ، وتندش « أن ماري » من تعاطفه مع شخصيات خيالية مثل غادة الكاميليا ، ومن طيور يتشام منها الناس مثل

توجد في هذه القصة أحلام أخرى .

تكثر الأحلام لدى «كمال» صديق الراوى أيضاً فيحدثه عنها في التليفون، كان هناك شيء يتكرر في أحلامه كثيراً :

« إنه يتعلم عزف الكمان . وفي أحد الأحلام ضاع منه القوس الذى يعزف به واضطر أن يستخدم مسطرة ليواصل العزف . وفي حلم آخر كانت هناك لجنة ستمتحنه ولكن زجاجة الدواء الذى يساعد على العزف انكسرت ، وكانت جميع الصيدليات مغلقة . فأراد أن يعتذر للجنة لكنه لم يجد الحذاء فدفعوه إلى المسرح دون حذاء، وهكذا » (ص ١٠٨) .

الكمان كما هو معروف آلة تعزف أحياناً ترتبط بالحزن والألم الشديد، أعماق الألم وقمة المشاعر والذكريات، لكنها قد تعزف أحياناً مبهجة أحياناً . وهى آلة ثنائية الجنس، أى ذكرية وأنثوية معاً، ومن ثم تنطوى على القوة والضعف فى آن؛ القوس يرمز إلى القوة الذكرية، وجسم الآلة يرمز إلى الضعف الأنثوى، لكنه الضعف الذى بدونه لا يتم ميلاد الألحان. إن فقد القوس فى هذا الحلم فقدان للمبدأ الذكرى، للقوة والإرادة والفعل، وهو فقدان تم تدريجياً من خلال استمرار حياة فتى (بل كمال والراوى أيضاً) فى بلاد عجزوا عن التكيف معها، ولذلك يستقبل كمال ويعود إلى بلاده فى نهاية القصة، برغم إدراكه لما سيلقيه فى بلاده من إحباط وعنت. فى حلم آخر يفقد «كمال» الدواء الذى كان يساعد على العزف. العزف هنا قد يكون إشارة إلى الحياة بشكل عام؛ وقد يكون إشارة إلى الفعل الجنسى حيث يرتبط مفهوم العزف باللعب والجنس، والدواء الذى يساعد على العزف ربما كان فى واقع الأمر دواءً يساعد على الفعل الجنسى، بل ربما

كان هو الجنس ذاته. وقد شعر كمال بالملل والإحباط وعزوف النفس عنه بعد أن أصبحت كل الصيدليات مغلقة؛ أى بعد أن سُدَّتْ فى وجهه أساليب ووسائل العلاج، والتسرية عن النفس، وكلّ الطرائق التى كان يلجأ إليها كى يستمر حياً فى غربته. أما الحذاء فهو رمز مزدوج للسلطة والحرية، للقوة والفوضى، للتحكم وفقدان التحكم. إن فقد الحذاء قد يعنى الحرية والتحرر، أو الوقوف على مشارف هذه الحرية وهذا التحرر . كان العبيد فى الماضى عندما يتم تحريرهم يطلب منهم خلع أحذيتهم، ثم الجرى حفاةً بعيداً عن أماكن احتجازهم . وأسره، لكن الحذاء قد يشير أيضاً إلى التحكم، تحكم الشخص فى ذاته، خاصةً تحكمه فيما يتعلق بقرائنه البدائية، إن خلع المرء لحذاءه عند دخوله الأماكن المقدسة يمثل ترميزاً لتركه لانشغالاته الصغيرة المحدودة، ودخوله فى عالم قس الأقداس الروحاني المطلق غير المحدود؛ عالم الحرية اللامحدودة .

يفقد «كمال» قوس الكمان، والدواء، والحذاء. وتدفع به لجنة غامضة إلى خشبة المسرح، لكى يمثل (يلعب) دوراً ما. إنه إذن يفقد مبررات وجوده هنا، يفقد كل ما يشده ويجذبه إلى تلك البلاد البعيدة. ومن ثم كان عليه فى مثل هذه الحالة الغامضة من الحلم ومن فقدان التمثال للأنثى، الذى هو فى مقابل ذلك إيجاد لأشياء أخرى، مناقضة لها، كان قد فقدتها ويحاول الآن أن يستعيدها. كان عليه أن يقرر هل يذهب بعيداً إلى فضاء أكبر - لكنه ليس واسعاً جداً - من الحرية؟ أم يعود ويسترد قوس الكمان والدواء والحذاء؟ ومن ثم فإننا نجد أسئلته وحكاياته الكثيرة التى يروىها لراوى القصة الذى مازال هناك يحلم أحلامه المستحيلة ويعانى أحزانه الهائلة، يفقد «آن ماري» ولا يجدها لأيام عدة، لا على محطة الأوتوبس، ولا فى عملها فى مكتب البريد، ثم أنه يحلم بها فى المساء :

مجرد أحلام، الغربة لدى الغربي مبعثها الوحشة والعزلة والحاجة إلى الآخر (هذه المشاعر هي التي تجعل أكثر بلاد العالم تقدماً هي التي تقدم لنا أعلى نسبة انتحار في العالم) الغرب للمادى قد يحلم أكثر منا نحن الشرقيين، قد يحلم بنا، ويتقدم عن طريقنا أو عن غير طريقنا، لكننا للأسف نظل نحلم ونحلم ولا نتقدم، إما بسبب استحالة أحلامنا، أو بسبب ذلك الغول المتوحش من التسلسل والقمع وانفقاد التعددية والشعور بالآخر في مظاهر حياتنا كافة .

حلم بالمكان .. حلم بالماضى :

في قصة (محاورة الجبل) في مجموعة (أنا الملك جئت) هناك حلم بمكان لم يعد كما كان، بل أصبح ساحة للفوضى والعشوائية والاضطراب، بعد أن كان ساحة للازدهار والجمال :

« كان ميدان باب اللوق «في الماضى» يستأنأ صغيراً من زهور منسقة في أحواض مدوّرة وسط نخيل أخضر نظيف، وكانت تحف بالزهور أشجار قصيرة تتوسطها ساعة ترتفع على حديد مشغول، ويحيط بذلك كله حاجز قصير من حديد فرعونى على شكل مثلثات رقيقة متداخلة كالدانتيل. وكانت الأشجار فى كل مكان؛ فى الميدان وفى الشوارع، التى تتفرع منه؛ أشجار عالية على الرصيف تمتد أغصانها الخضراء وتلتقى عبر الرصيفين وتلتف فيصبح كل شارع كرمة مظلة. وفى الصيف تزهو تلك الأشجار زهوراً حمراء، وينفسجية كبيرة ثم تنفضها على الأرض فى الخريف فتتمشى على بساط ناعم من الزهور. وفى كل يوم تمر عربة تسقى تلك الأشجار، ترويهما واحدة واحدة فتراها دائماً خضراء، نظيفة، نضرة، لا كأشجار اليوم المريضة التى تختفى تحت التراب فلا

«حلمت بها ذات ليلة كانت فى الحلم طويلة الشعر تجرى على شاطئ بحر وهى خائفة وكأن شيئاً يطاردها. وعندما استيقظت كان العرق يغمرنى وكنت أشعر بشيء من الخوف » (ص ١١٥) .

هذا الحلم يعبر عن مشاعر وإسقاطات متبادلة بين الحالم والمحلوم به. فالحالم كان يطارد «آن ماري» فى حالة اليقظة (يبحث عنها ويسأل ويتنظرها فلا يجدها) وذلك بعد أن افتقدتها وشعر بحاجته إليها. هذه الحاجة إلى الآخر تحولت فى الحلم إلى الصورة النقيض؛ أى حاجة الآخر إليه. إنه هنا ما زال يلبس القناع نفسه الذى كان يلبسه فى حالة اليقظة أمامها؛ قناع اللامبالاة وعدم الاهتمام، فى حين أن باطنه يزخر بالأشواق والغربة فى الوجود مع الآخرين. لكن القناع هنا - قناع النوم - اهتز وحرك الخوف ملامحه، فلم يعد بالثبات نفسه لقناع اليقظة. لقد اعترف أخيراً، فى حلمه، بحاجته إليها، مثلما هى فى حاجة إليه، وأنه خائف أيضاً مثلما هى خائفة، وأنه مطارد مثلما هى مطاردة، لكنه عندما يستيقظ من نومه، ويلهب بعد ذلك إليها، يكتشف المأساة المذهلة، لقد أضاع الموت أحلامه وأحلامها معاً .

ما زالت فى هذه القصة طبقات وطبقات من المعنى؛ طبقات ترتبط بالموت؛ وطبقات ترتبط بالأحلام؛ وطبقات ترتبط بأحلام الموت وموت الأحلام؛ الماضى الذى يؤثر فى الحاضر، والحاضر الذى يؤثر فى المستقبل، والمستقبل الذى يؤثر فى الحاضر، الداخل الذى يؤثر فى الخارج، والخارج الذى يؤثر فى الداخل، الأنا والآخر، الشرق والغرب، المفرد والجمع، الوحشة والعزلة التى يعانيها الناس فى الغرب، سواء كانوا مواطنين أو وافدين، غربة الشرقى فى الغرب بعد ضياعه فى بلاده - هذه الغربة قد لا تكون فى مثل حلة الغربى فى بلاده، ذلك لأن الشرقى يحلم دائماً بالقوة، ويظل الكثير من أحلامه

نمرف إن مروننا بها إن كانت شجرة أم
عامود نوره (ص ١٩٦ - ١٩٧) .

ثم إن المشهد يكتمل تصويره من خلال وصف
التكلم لما كان عليه هذا اللبدان في الماضي، حين
كان اليلهدد يأتي ويبنى عشه ويجاوره اليمام والحمام
الزاجل، حين كانت الطيور تغنى ثم تذهب أسراباً في
الصباح إلى الحقول، حين كانت روائح الكافور والفلفل
والياسمين العطرية تفوح وتملأ المكان، مشهد كأنه
الحلم، أو كأنه الجنة، لكنه خلم انقضى، وجنة
مضت.

في القصة حين شديد إلى الماضي، يتجلى حين
يتحدث الخواجة عما كان عليه المكان آنذاك، ويبدو أن
الزمان عندما يمر ويفقد المكان خصوصيته، وجماله،
وشخصيته المتميزة، تفقد الشخصيات ذاتها، وجوهر
وجودها، ومن ثم فهي تحن دوماً إلى الماضي، وتحلم
به، لأنها لا تجد لها وجوداً خارج ذلك الماضي، ذلك
الزمان الذي كان يشتمل على هذا الشخص في ذلك
المكان. بعد أن كان الإنسان في الماضي يحلم ويحقق
أحلامه، أصبح الآن يحلم بالماضي لأنه لا يستطيع أن
يحقق أى أحلام في الحاضر، وعندما يكشف أن
الماضي لن يعود، يحلم بمستقبل وهمي غير مضمون،
يحلم بأن يحقق أحلامه من خلال أوراق اليانصيب،
يحلم الناس في هذه القصة بأن يكسبوا ورقة يانصيب
بضربة حظ، وبذلك يمكنهم أن يسكنوا ويتزوجوا
ويحققوا أحلامهم التي كان ينبغي ألا تكون أحلاماً،
بل حقوقاً أولية لبني البشر. أما هائم ذات الحمد القديم
فهو يحلم بورقة اليانصيب الفائزة كي تذهب إلى
الحج، كان المكسب بالنسبة لها في الماضي ليس
حلماً بل واقعا متحققا تحصل عليه متى شئت .

في القصة إشارات كثيرة إلى عيشة الحياة والموت،
بل إلى عيشة الأحلام والحياة والموت. وفيها ذلك
التداخل الخصب بين أحلام اليقظة والوهم، والموت
يقول الخواجة :

«الحقيقة يا بني أن هذه الحياة فح .. فح
تتخطى فيه منذ أن نولد . والغلطة أننا نحاول
الخروج من هذا الفح بالشعر كما نحاول أنت
وقليل مثلك .. بالتصوف كما يحاول
غيرك .. ترى عيوناً مسيلة ومتهدلة وميتة قبل
الموت .. في الشهرة، أو اليانصيب كما
يحاول آخرون .. يتساقون ويضعون خططاً
ويصنعون مكائد صغيرة لكي يصلوا .. وما
يصلون إليه في نهاية عندهم هو ذلك الحائط
الأصم الذي ترتطم به رؤوسهم » (ص
٢١٤) .

ولذلك فإن الخواجة يدعو إلى الانتقام، إلى أن
يأخذ ما يستطيع .. لا كي يقتي، ولكن كي ينتقم،
لايألى بأحد بل يأخذ ما في الأيدي إن استطاع ..

حلم بالصدق والحقيقة :

في قصة (أنا الملك جيت) نجد الدكتور فريد غريغ
جامعة جرينويل عام ١٩٢٤م الذي درس طب العيون
وتخصص فيه، وأثناء دراسته هناك أحب «مارتين» طالبة
الآداب، وتعاهدا على الزواج وجاءت مارتين إلى مصر
عام ١٩٢٥م .

« ولم يكن الشيخ عبد الله والد فريد مرحباً
بزواج ابنه من فرنسية، لكنه عندما رأى
وجهها البريء كطفلة، وتضرج وجنتيها
بالخجل كلما وجه إليها أحد سؤالا،
ومحاولتها الدائمة للتهرب بعينيها الخضراوين
أن يلتفيا بعيني أحد. أسررت رقتها الشيخ عبد
الله وقال لفريد على بركة الله (ص ١٥٧) .

لكن «مارتين» تتخفى بعد عودتها إلى فرنسا عقب
هذه الزبارة، ثم يعرف فريد بعد ذلك أنها موجودة في
مصحة للأمراض العقلية، فيذهب إلى زيارتها هناك شهراً
كل عام. ثم إنه يتحدث مع صديقته حشمت بحزن بعد
ذلك عن تلك الخبرات المؤلمة :

والتوحيد، المكان الذى يقابل الماء، ومن ثم فهو مكان الروح فى مقابل الجسد. مكان الحقيقة؛ مكان البحث عن أسرار الحياة والموت والغامضة. قام الدكتور فريد برحلة عبر الصحراء، هذه الرحلة ترمز إلى الرغبة فى الاكتشاف والتغير، وعبر دولامات الحياة وغياباتها، ومواجهة مظاهر النقص الموجودة فيها والتغلب عليها وتجاوزها وصولاً إلى الاكتمال واليقين. هى بحث عما هو مفقود، وغير موجود، بحث عن حلم ضاع أو فردوس مفقود، تدريب قاسي للنفس على تحمل المخاطر والحرمانات ومظاهر الشقاء والتعاسة، رغبة فى الوصول إلى التحقق والاكتمال والامتلاء. عبور من ظلام الحياة والجهل والموت والمآبر وسريع الانقضاء إلى نور المعرفة والديمومة والخلود.

يجرى الاستعدادات للسفر. يأخذ الدكتور فريد معه أربعة حمالين وسبعة جمال ودليلاً، وأحلاماً من السكر، والسكر، والشاي، والخبز المجفف والزيت، والسمن، واللحم، والماء. وتتحرك القافلة إلى واحة مجهولة، ليس (هنالك) من يقين لدى أحد سوى الدكتور فريد بوجودها، تترك القافلة وراءها القاهرة بأهراماتها وقصورها وحقولها ومآذنها وعواماتها وتوغل فى الصحراء، ووسط الصمت والرمال لا يبنى وجه «مارتين» بقبعته البيضاء التى ترين حافتها دائرة من زهور وردية يخاله، وجهها، يظهر ويختفى ليظهر مرة أخرى، ذكرى لهما معاً وأحلامهما، لمسأتهما ونظر لهما وضحك لهما ومشيهما ورقصهما معاً وتفكيرهما فى بحث أكثر اكتسافاً، عندما جاء كان سرباً ولوعة ودموعاً واضطراباً وحرماناً:

« فى الصحراء كان وجه «مارتين» فى كل مكان .. فى التجمعات السراب البعيد وفوق التلال وفى وميض النجوم. وفى الصحراء كان «فريده» يصلى كثيراً فى الغروب ويبكى، وحيداً فى الليل » (ص ١٦٤).

« أتعرف يا حشمت ما هو أكثر شئ محزن فى هذه الأمور؟ أبشع ما فيها أنك تألفها. فى السنوات الأولى كان يحلمنى أن أرى «مارتين» ملقاة فى تلك المصححة تتطلع إلى ولا تعرفنى. تفتح شفتيها وتخرج تلك الأصوات الغريبة وأسنانها مطبقة على بعضها البعض فتتهمر دموعى. الآن أرى ذلك، أراها وفى عينيها رعب يطفو فجأة وهى تجلس ساكنة فتنتفض وتفر من أمامى. أراها وأرى آخرين معها فى تلك المصححة. كل ذهب عقله على طريقته فلا تنزل دموعى ولا تتحرك فى قلبى الشفقة » (ص ١٥٩).

كانت «مارتين» حلم «فريده»، وقد ضاع حلمه فحاول أن يفهم سر ضياع الأحلام، أجرى دراسات حول « العلاقة بين ضعف الإبصار والتعرض لضوء الشمس المبهز » وحول ظاهرة « توقف إفراز الغدة الدرقية »، وحول « الذاكرة البصرية والمعرفة المتواردة » وكلها بحوث تدور حول الرؤية الداخلية والرؤية الباطنية، حول الإدراك والذاكرة والأحلام. حاول أن يفهم من خلال البحث ما لم يستطيع فهمه خلال الحياة، لكن حتى أبحاثه لم تسعفه، فقام برحلته الخاصة فى الصحراء، آملاً أن يصل إلى بعض الإجابات التى قد تطفى بعض غليله وتبرى بعض جراحه.

وبعد حوار مع صديقه الدكتور حشمت، حلته فيه عن موت والدته (والدة حشمت)، بعد زواج قصير وغير سعيد، وعن ترغبتها بالتبنيود وموتها بين يديه وشعوره باليأس من تخصصه فى الطب الذى لم يساعده فى شفاء والدته، وعن معرفته العميقة بأن الموت لا يأتى لمن يسعى إليه. يكتمل قرار فريد بالسفر، بالخروج إلى الصحراء.

الصحراء هى عالم البرية والوحشة والفضاء اللانهائى، مكان الوحي والإلهام والألوهية، مكان الوحدة

والضوء والحرارة يرتبطان رمزياً بالنار والحرب، الضوء هو الحقيقة، هو الحرية، هو المعرفة المباشرة، المعرفة التي تتجاوز حدود الزمان والمكان. ومريم المذناة هي حاملة الضوء أو أم النور (لاحظ التقارب اللغوي بين جنزرى ماري ومارتين).

عندما غاب النور عن عيني «مارتين»، عندما أصبح الضوء عدواً لها، عندما لم تعد تحتمله، تبدلت وتلاشت وضاعت بالنسبة لفريد كل المعاني الإيجابية المرتبطة بالنور، كل المعاني والإحساسات المرتبطة بالحب، والجمال، والحقيقة، والحرية، والمعرفة، والبهجة، والتحقق، والخير. ومن ثم كانت رحلة الصحراء محاولة لاستعادة هذه المعاني التي فقدتها. هي رحلة لم يصل فريد بعدها إلا إلى إدراك عميق لعيشة الحياة، لاستحالة الحلم وعدم إمكانية استعادة المفقود أو الضائع.

نظر يوج إلى الروح باعتبارها تتحرر غالباً من خلال ومضة من النور، في لحظات مفاجئة، غير متوقعة. الضوء هنا قوة تعمل على تكوين الملائكة (النور) كما يتخلق منها الشيطان (النار) أيضاً. وفي الحالة الثانية يرتبط الضوء بالحياة النارية المفترسة التي تخرج من حفرتها مستتبلة ظلمة، تخرج مهتاجة تهاجم بغضب وعنف شديدين، كما لو كانت تريد أن تمزق كل ما حولها إرباً إرباً^(٢).

بعد أن ينتج الدكتور فريد في فك رموز الكتابة في المعبد وبعد أن يقرأ مرة أخرى «أنا الملك جث»، وبعد أن يكشف زيف ما قرأ، بعد أن يعرف أن كل ما قرأه كانت أكاذيب سطرها أحد ملوك مصر القديمة (وهو رمسيس الثاني فيما تعتقد) عن انتصارات وهمية لم يحققها، يجري خارجاً من المعبد ويذهب إلى حفرة الشعبان ويلبوسها بقدميه، يلوس فوق الطريشة السامة القاتلة؛ لقد أدرك عبث ما كان يبحث عنه، الأكاذيب تحيطه في الداخل والخارج. ومن ثم فإنه يحاول أن يهرب منها بالموت أو بالانبعاث من جديد.

نداء غامض كان يدعوه إليها، ويدفعه إلى واحة غامضة كان يؤكد أنها موجودة غرب طريق القوافل. وخلال مسراه في الليل، ومع اكتمال القمر كان يرى وجه «مارتين» وتؤرقه ذكراها، يرى رحلاتهما معاً في الأقصر والكرنك وبهو الأعمدة، يتذكر تلك اللحظات التي كانا فيها معاً والتي أخبرته فيها أنها لم تشعر أبداً أنها قريبة من حقيقة الحياة، ومن الفرحة ومن الجلال «كما كانت معه في تلك اللحظات، نفيض الذكريات ومعها يفيض الحزن» وهناك في الصحراء، وسيرة من ورائه قال في همس: «مارتين، لم جئت بي إلى هنا! ولم يكن قد عرف الجواب بعد» (ص ١٦٦).

تمضي الرحلة والنداء الغامض ما يرح يسيطر عليه ويدفعه، وتمر القافلة بمشكلات وصعوبات جمّة، تهرب منهم الجمال ثم يتركه معظم الرجال بعد ذلك، ووسط هذه الصحراء القاحلة وتحت شواظ شمس ملتهبة يمضي الدكتور فريد ومن بقي معه من القافلة (شدوان وراضى) حتى يصل إلى المعبد، ذلك الذي قال شدوان لفريد عنه «كان مطموراً بالرمال ثم اكتشفت عنه، فكيف عرفت مكانه؟» (ص ١٦٩).

من بين الرموز الكثيرة المبشورة في هذه القصة المتميزة، يبرز لنا رمز الضوء ورمز الزهرة، على أنهما من المحاور الأساسية التي تدور حولها هذه القصة؛ فالدكتور فريد طبيب متخصص في طب العين، أي الطب المرتبط بالرؤية، والرؤية لا يمكن أن تتم دون ضوء، ومارتين تعاني من مشكلات في عينيها، والضوء يؤذيها، ومن ثم فهي تسدل الستائر نهائياً وتحب الليل.

الضوء أسطورياً يرمز إلى الإبداع الكلي والتجلي؛ إلى العقل الأولي، والحياة، والحقيقة والإشراق والمعرفة المباشرة. وهو قوة ترتبط بالجد والعظمة والبهجة والسرور. يرتبط بالبداية وبالنهاية، بالشرق والغروب، بالمصور الذهبية والحب والانبعاث، بالإبداع والخلق من ناحية، وبالدمار والتجريب من ناحية أخرى (في حالة غيابه).

العين التي ترى، عين الصقر التاريخي. بل إن الجندر الخاص باسم «مارتين» في الفرنسية يرتبط أيضاً بكلمة الشمعدان، ومن ثم الضوء، بالماضى المرتبط بالذاكرة واللاشعور، ومن ثم الضوء الداخلى .

عندما تنبت الزهور فى العين فإن هنا قد يرمز إلى لتفتاح عوالم الداخل، إلى امتزاج الروح بالجسد، والماضى والحاضر بالمستقبل، الضوء، والإشراق، والمعرفة، والعقل، والتبیه، والحماية، ووضوح الهدف، بالنمو والامتداد والخصوبة والانبعاث. لكن ذلك كله كان حلماء، أو كان وهماً، أو كان حاجة واحتياجاً، وتوقاً وشوقاً نفسياً مسيطراً على وجدان فريد وجوده، خاصة بعد أن غابت عنه «مارتين» من كانت له أمأ وأختاً وابنة، غابت عنه «مارتين»، «مارى»، «مريم»، الأم العظيمة، الأرض، الطيبة، التدفق، الإبداع، الخصوبة، الطفولة، البراءة، الحياة، الحلم . غابت وجلس فى الصحراء يفك مغاليق رموز وطلسمات وجدلها أكاذيب وأوهام وتوهمات وتخيلات. الزهرة التي تنبت فى غير أوانها، أو فى غير مكانها (فى العين) ترمز إذن إلى سوء الحظ أو المرض، وغالباً ما ترمز إلى الموت. وقد كانت هذه حالة «مارتين»، ثم حالة فريد بعد ذلك .

عندما يقيق فريد بعد أن جرى خارجاً مفزوعاً من المعبد، وهو يسب للملك الكذاب وبعد أن سقط لم يكن يعرف إن كان الثعبان قد لدغه أم لا، وفتح عينيه، وفيما هو بين البقطة والحلم، فى حالة التيهيم واختلاط الوعي خيل إليه أنه يرى «مارتين» تسمح على جبينه :

« قالت : اعطنى يلك، قالت : سنشرب معاً من هنا النبع. كانت يد تسند كتفه وقرب فمه كان إزاء من فخار فيه لبن . رفع رأسه فرأى عيتين سوداوين تطلان عليه من وجه ملكم . أشارت العينان إلى إزاء الفخار وقال صوت خافت : اشرب» (ص ١٧٦) .

لم يجد فريد بعد رحلته المضنية فى الصحراء، وبعد محاولاته المستعجلة لكشف رموز الكتابة، لم يجد سوى الأوهام والأكاذيب، لم يجد سوى الجانب النارى من الضوء، الجانب الذى يرتبط بالشعائين والشياطين والظلم والاستبداد والقسوة والكذب والموت. لذلك يجرى خارجاً من المعبد وهو يصرخ «يكل القوة التي بقيت بداخله: أيها الكذاب . وتردد داخل المعبد الصدى الكنذى ١١١ ب ب ب» (ص ١٧٥) . ثم أنه بعد أن يخرج من المعبد يدوس فوق تقويع الحية المفترسة حتى يسقط على الأرض .

ما معنى الحلم الذى رأى فيه فريد «مارتين» وهى تقول له إن الزهور تنبت فى عينيها؟ الزهور رمز أثنوى، مستقبل، ترتبط بالتوازن والعقل والميلاد والانتصار والسرور. والزهرة فى حالتها البرعمية، تشير إلى إمكانية ما، وعندما تتفتح وتمتد من مركزها البرعمى إلى الخارج فإنها تمثل نمواً وتجلياً خاصاً فى العالم . وهذه الممانى جميعاً قد تأكدت فى الميثولوجيا الرمزية لزهرة اللوتس فى الشرق، وزهرة الزنبق أو السوسن أو النيلوفر، فى الغرب. وامتداد الزهرة فى عالم الظواهر على هيئة زهرة متفتحة يرتبط أيضاً برمزية العجلة أو الدائرة التى تخرج منها أشعة وترمز إلى الشمس. وترتبط الزهور بالنميص أو الفردوس، بالأرض المباركة، مقام الروح ومستقرها. والزهرة ذات التويجات الخمسة (كالوردة أو الزنبق أو السوسن، ترمز إلى البجة أو الأراضى المباركة (لاحظ أن المعبد فى هذه القصة كان مكوناً من خمسة أضلاع مثله فى ذلك مثل زهرة الزنبق التى ترتبط بالضوء) . وهذا الرقم يشير أيضاً إلى حواس الإنسان الخمس، الحواس التى تتحد عالمه الأصغر فى وسط هذا العالم الأكبر، وهو قد يرمز إلى الجسد الإنسانى، إلى الجوانب الذكورية والأنثوية منه) .

ترتبط الزهور بالضوء والرؤية؛ فزهرة السوسن Iris من معانيها أيضاً : قوس قزح (ضوء) وحديقة أو قروية العين (رؤية). ومن ثم ارتبطت ببعض آلهة الضوء أو الشمس مثل براهما وبودا وحورس الذى هو العين الحارسة،

ونمت وكنت سعيدة .. فى تلك الليلة ..
علمنى أوسير اسمه وعرفنى اسمى . كان عابياً
على لأنى لم أعرف الأسماء من قبله
(ص ٣٥٧) .

بعد تلك الخبرة القديمة، بعدها بعشر سنوات،
وبينما كانت «ضحى» فى رحلة إلى الأقصر، وبينما هى
فى الفندق تألى إلى ذهنها الأحلام :

« كنت أنقلب فى الفراش .. أغفو فتأتينى
الأحلام وأصحو فتظل صور الأحلام عالقـة
فى غرفتى . رأيتنى وسط أحرار ومستنقعات
ورأيت أفسى تشق الماء وتنساب وسط
الحشائش العالية، وسمعت بكاء طفل . هل
لدخته الأفى ؟ وبكى أنا ثم رأيتنى فى زورق
يعبر السماء . ورأيتى حدة تخلق فى الفضاء
ثم تهبط وسط نيل طويل يسبح فى خلاء .
ومن فوقه يطفو زورق أو قطعة من خشب أو
صندوق وفردت جناحى فوق ذلك الجسم
الطافى على النيل فعدت أنت وانبطحت فوقه
فإذا أنا بين أحضان أوسير الذى تجلى لى من
قبل قمراً . قمت من الفراش يغمرنى العرق
ورأيت وجهى فى المرآة غرباً ورأيتى أجمل
من أن أكون أنا » (ص ٣٥٧) .

ومن الواضح أن الحلم هنا يستلهم أسطورة إيزيس
وأوزيريس، فهناك الماء والمستنقعات التى عبرها أوزير، بعد
أن خدعه ست ووضعه فى ذلك الصندوق الجميل، ثم
ألقاه فى الماء، وهناك الأفى التى ترمز إلى ست، أى إلى
الشر والتدمير والغوضى والعشوائية والظلم المقيم، وهو رمز
يوجد مع كل الإنان من الآلهة، ويرتبط بالحمل أو يشير
إلى قرب حدوثه . ثم تجى حركة الانبطاح فوق
الصندوق التى قامت بها إيزيس، والتى يقال إنها حملت
بعدها بابنها حوريس الذى يقوم ويقرر الانتقام من قاتل

لكن فريد ينجو فى نهاية القصة من عضّة الثعبان
على يدى بدوى غامض . أى أنه عاش يعد أن عبر من
الحلم إلى الحقيقة، من الوهم إلى الواقع، عاش بعد أن
عرف الكذب الخادع، عرف الحقيقة بعد أن خرج من
المعبد، من المركز الروحانى للعالم، مكان الأسرار
الغامضة، خرج من عالمه الباطنى الصغير، وما كان به
من أحلام وأكاذيب، إلى عالمه الكبير بكل ما يوجد فيه
من حقائق وعي، من ثوابت ومتغيرات، من شقاء كبير
ومسرات صغيرة، سريعاً ما تنقضى .

أحلام وأساطير :

الجو العام فى رواية (قالت ضحى) جو أسطورى أو
شبه أسطورى، هناك معابد، وأطلال، وآلهة قديمة،
وزهور، وتذو، وأسرار، وأشجار نخيل وتوت، ومنطق،
بحيرات مقدسة ونقوش وتماثيل وأحجار، مواكب من
الكاهنات والعابدات ونبيذ وحب غامض وجبال وولع
بالماضى وبالاطل الدارس، تناسخ وحلول وتوحد مع رموز
ذلك الزمن القديم . وتحضر أسطورة إيزيس وأوزيريس،
أسطورة الحب والموت والقدر والخصوبة والانبعاث،
أسطورة التبشر ولم الشمل، التشتت والتجمع، الانفصال
والانتمال، تتوحد ضحى مع إيزيس (أو «إيسيت») فى
حالة شبيهة بحالة الخلد Hypnagogia التى هى حالة
مابين اليقظة والنوم، بين الحلم والإدراك المباشر . تلك
الحالة التى تفقد فيها الأشياء خصائصها الواقعية الثقيلة
المنجذبة نحو الأرض، لتكتسب خصائص أثرية حلمية
تهويمية تدفعها نحو التهويم والتحليق والطيران . تقول
ضحى :

« كانت أُمى التى تقف هناك غير حقيقية،
والفراش الذى أنام عليه غير حقيقى، وتلك
الغرفة والأشياء فيها كلها غير حقيقية .
كنت أعرف أنى إيسيت، وأن أوسير لما تجلى
لى فى القصر وعد أن يصحبنى فى زورق
الآلهة لتعبر بحيرة السماء، فأغمضت عيني

الكعبة، امرأة من بنى أسد، وهى رقية أخت ورقة بن نوفل فقالت له حين نظرت إلى وجهه: «أين تلعب يا عبد الله؟» قال: «مع أُمِّي»، قالت: «لك مثل الإبل التى نحررت عنك وَقَعْ على الآن !!» قال: «أنا مع أُمِّي، ولا أستطيع خلافه ولا فراقه» لم تركها ومضى مع أبيه ليزوجه أمنة بنت وهب، ويرى أيضاً أنه حين التقاها ثانية، بعد زواجه، قال لها مازحاً: «مالك لا تعرضين علىّ اليوم ما كنت عرضت علىّ بالأمس؟» ف قالت له: «فاركك النور الذى كان معك بالأمس، فليس لى بك اليوم حاجة» (ص ٤).

كان الراوى قد حكى لضحي مرة أنه قد قبض عليه ذات مرة وأنه اعترف على زملائه، فصمت كثير، ثم قالت له: «حين تخون واحداً فأنت تخون العالم كله». وعندما يسألها بدخته: ماذا تقصدين؟ تقول له:

«أقصد أنك عندما خنت صديقك فقد خنت أيضاً أحلامك وأفكارك! لم يعد ممكناً أن تعود نفس الشخص» (ص ٣٦٤).

وتدريجياً تتحول ضحي بعد ذلك إلى الضد، بدلاً من أن تحاول جمع أشلاء أوزير والتوحيد معه، تجدها تستغرق فى الكذب والخديعة والمؤامرات ولعب القمار والتزوير فى الأبراق، أى أنها تعمل ضده، تعمل على المزيد من بقرته وتقسيمه. لقد تحولت إلى الضد، بدلاً من أن تكون رمزاً للخير والنماء والتوحيد والانبعاث، تتحول إلى رمز للشر والكذب والخداع.

الرواية فى جوهرها تحكى تاريخ الوطن، تاريخه القديم والحديث، نضال ناسه ومعاتنهم دائماً سعيًا وراء النور والعدل والحرية والكرامة، فى مواجهة الظلمة والظلم والكبت والامتهان. الرواية فيها رصد عميق

أبيه. ويفقد عينه فى معركته معه ثم يتولى بعد ذلك هو وسلالته حكم مصر، سلاله من الآلهة المقدسة كما تشير إلى ذلك دراسة سيد القمنى حول هذه الأسطورة (٣). الحنأة هى أم الصقر، وهى الحالة التى تحولت إليها إيزيس، وهى تبحث عن أوزيريس، وهى رمز للخضر، رشيقة وسريعة، يقال فى بعض الأساطير إنها كانت تغنى فى الماضى بصوت جميل مثل البجعة، لكنها حاولت مرة تقليد صهيل الحصان ففقدت خاصيتها الصوتية الجميلة المميزة، ومن ثم أصبحت طائرًا مرتبطاً بالموت والفقد والمهد أو الأسرة (جمع سرير) عندما تظهر الحنأة أو الصقر مع الحية أو الثعبان فى أسطورة معينة أو حلم معين فإن ذلك يوحى بالشمس أو الضوء (الحنأة أو الصقر) فى مقابل الظلمة، إلى هذا الوجود الذى اشتمل منذ بدايته على الشمس والقمر، والحياة والموت، والضوء والظلمة، والخير والشر، والحكمة والانذفاع الأعشى، الشفاء والمرض، البناء والتدمير، الروحاني والجسداني، العدل والظلم، تلك الموضوعات الألفية التى يكتب الصراع بينها تاريخ البشر والحضارات.

تمهد ضحي للقاء بحبيبتها بحكايات مستمرة، ومن خلال لغة تشبه سفر التكوين «الأونى»، حيث الظلمة والصمت فى البداية، ثم اشتياق الظلمة للنور وشروق شمس رخ، ثم ظهور أوزير وإيزيس وست وحورس وغير ذلك من التفاصيل. ثم ذات ليلة، هناك فى إيطاليا يكتمل اللقاء، يلتقى المبدأ الأثري بالمبدأ الذكري لكن الصقر لا يبعى، يحدث الفرق، تتباعد عنه ضحي ويظل فى حيرة من أمره، يطاردها فتكاد تطرده، بل تطرده فعلاً، ويعيش فى حيرة وقلق وضيق، وتقلب حياته رأساً على عقب.

يذكر القاضى «شهاب الدين بن أحمد التيفاشى» فى كتابه «نزهة الألباب فيما لا يوجد فى كتاب»:

«أن كتب التاريخ تورد أن عبد الله بن عبد المطلب، والد الرسول ﷺ، مرت به، وهو عند

والأشجار، سيعود معها الحلم والأمل والتفاؤل والسعادة والبهجة للناس البساء الطيبين، سيعود معها العدل وينقش الظلم - ويتبدد الكبت - ويتلاشى التقص ويتقضى التفكك - ويتحقق الحرية والاكتمال والوحدة والوفرة والإبداع وتحقيق الذات الوطنية والقومية - ويؤول الشعور بالضياع - ويتخفى التبعية والانتكالية والاعتماد على الآخرين. هذه وغيرها أحلام يشي بها، ويلمح إليها، هذا الفن العظيم، وعلى الناس أن يحولوا هذه الأحلام إلى حقائق ومذكرات.

حصار الحلم وانبعائه :

يموج عالم بهاء طاهر بالأحلام، سواء كانت هذه الأحلام أحلام النوم، أحلام الليل، أو كانت أحلام اليقظة، أحلام النهار، وسواء كانت أحلاماً بسيطة، مثل حلم ذلك الممثل في قصة (كومبارس من زماننا) من مجموعة (الخطوبة)، وعنوانها محاكاة ساخرة لعنوان رواية ليرمنتوف (بطل من زماننا). ويحلم هذا الممثل بأن يتحول من ممثل صامت إلى ممثل متكلم، بعد أن ضاعت أحلامه الكبيرة التي كان يحملها وهو طالب في الكلية، بأن يمثل أدوار شكلى سرحان «وبهر الدنيا». وفي قصة (الأب)، (المجموعة نفسها)، تضيع أحلام السفر والتحقيق والحرية في أسر مطالب الأسرة التي لا تكف ولا تنتهي. وفي قصة (الخطوبة) تضيع أحلام الزواج وتكوين الأسرة من خلال أب يتعامل مع الراوى الذى أراد خطبة ابنته بطريقة المحقق الذى يعذب بالأسئلة والانتهاكات ويهدده بكشف أسرار وأسرار عائلته. والأب هنا يقوم بدور السلطة التى تقتل الحب وتقتل الأمس حلمت

وفي قصة (سندس) من مجموعة (بالأمس حلمت بك) تخلم أم إدريس :

«حلماً مزعجاً لا تذكره، لكنها تظن أنه كان هناك لحم نئى فى الحلم، ليست متأكدة تماماً. ولكن ربما كان هناك لحم نئىء. سترك يارب» (ص ١١٩).

لانهيار الأحلام القومية، وما يعقب ذلك من انهيار أحلام الأفراد والجماعات، تتحول الشخصيات من الحلم إلى الكابوس، ومن الصحة إلى المرض، ومن القلوبة إلى التسليم، من النهوض إلى السقوط، لكن هذه الحالات كما قلنا هي حالات وطن أكثر من كونها حالات فردية، ولذلك فإننا نجد أيضاً أن هذه الشخصيات، من خلال الندم، أو التطهر والفهم الأعظم، تعاود نهضتها ومقاومتها وصحتها وحلمها. وهكذا فإن ضحى تبلى بجمالها وغموضها وخلودها وتناقضها كأنها مصر التى تبحث عن أوزير الذى يمكن أن يمنحها حورس - المستقبل - الأمل، لكنها فى حالات كثيرة، بدلاً من أن تلقي بأوزير تقابل ست الخائن، وبدلاً من أن تلد حورس (الحلم) تجهض أحلامها وتولد طفلها (حلمها - حلمنا) قبل الأوان، صغيراً ميتاً مشوهاً، وهكذا تتم عمليات إجهاض لضحى فى روما، وتعود بلا حورس، بلا أمل ولا أحلام.

تقول ضحى فى نهاية الرواية « إيسيت رحلت. من أيام روما وربما قبلها. لكنها رحلت ». وتقول أيضاً : « ولكنى أعرف أنها حية وباقية. أعرف أن أخاها الشرير ست يقهرها فسقط فى الأرض. ولكنها تبحث فى التيه عن أوسير: تتجنح مرة أخرى تتساقط أطرافها فى ذلك التيه حين تضل الطريق إليه. تصبح هى أيضاً أشلاء مبشرة ولكنها عندما تجد أوسير تكتمل من جديد. تتجنح مرة أخرى ومن أحشائها يولد الصقر فتياً وكاملاً. يخلق أمامها بعينيه النارينيين اللتين تريان ست فى كل مكان وتطاردانه من كل أرض وتنطلق هى وراءه فرساً يبيضه جامعة فوق الصحارى الصفر. من وقع خطاها ينبت الزرع من جليليد وتتطاير الأشجار » (ص ١٢٣).

هكذا فإن هناك يقينا كاملاً فى الرواية بأن «إيسيت» ستعود، وسيعود معها الخير والخصب والتماء

والعربة. ثم حلم بعد ذلك بخيرة السفر السابقة تلك
وبكثير من الأحداث اللاحقة.

ارتبط الحلم بموت حسين ابن عمه وخطيب أخته
بعد ذلك :

«ثم تحولت محطة القطار الصغيرة إلى ساحة
كبيرة، إلى مرج ترعى فيه خيول كثيرة.
ووثب من بين الخيول ذئب تقدم منى، وشبَّ
على ساقيه الخلفتين مثل الكلب، وأسند
ساقيه الأماميتين على بطنى، وراح يضغط
عليها، وتطلع إلىَّ بعم مفتوح وأنياب
مكشوفة دون أن يهاجمنى. لكن حسين ظهر
على حصانه واتشلتنى منه وأردفتى خلفه.
وأدعشتى أن أجد عمى وفريده وأمى على
رقبة الحصان نفسه الذى اندفع للسماء فكان
فيها قمر راح يكبر وراح يعمق وراح يفتح
فى السماء السوداء سرباً مدوراً منيراً نفذ منه
الحضبان وبدأ يسمح فيه سرعاً وخفيفاً لكن
وجدت نفسى مرة أخرى وحيداً أمشى على
قلعى وتقدم منى رجل عار له ثديان على
وسطه خرقه ويبلده حربة سددها لبطنى
وأصابعى وصرخت ووقف الرجل أيضاً فوق
رأسى يصرخ صرخة عالية متصلة تمتد إلى ما
لا نهاية (ص ٢٥٧).

الإنسان فى الحلم، كما فى الواقع، يكون وحيداً
كما كان نيتشه يقول. رموز الحلم الأساسية هنا ترتبط
بموضوعات الواقع التى كان يعانى منها الراوى؛ رموز
السلطة والقتل والوحدة والموت. ترتبط أحداث هذا الحلم
بموت حسين ابن عمه الذى أحبه وأحبته أخته فريده.
ويرتبط الحصان بحسين الذى قاد الحصان والعربة بسرعة
هائلة عندما كان يقوم بتوصيل الراوى إلى المحطة قبل
سفره إلى القاهرة فى مشهد يقع فى المسافة بين البقطة
والحلم، الحقيقة والتهويم :

يرتبط هذا الحلم النبىء بالخوف من الحسد،
وبالخوف من أن يحدث شىء لمبروكه ابتتها الصغيرة
الجميلة، يحدث شىء لها ولا تتم فرحتها بها، وتظهر
هذه المشاعر على نحو واضح فى كل سلوكياتها وحديثها
ونظراتها عندما دخلت عليها سندس الحلبية كى تبيعها
بعض الأقمشة. كما يرتبط الحلم النبىء فى الأحلام
والتراث أيضاً بالغيبة والتنمية، وبالأخر الذى يسرق منا
أحلامنا.

لا تكف شخصيات بهاء طاهر عن الحلم، ولا
يكف الموت أيضاً عن التحديق بها. ويصعب تماماً
الفصل فى أعمال بهاء طاهر كما قلنا بين الحلم والموت
(والسلطة والحب) فكلها مكونات متفاعلة متضافرة فى
تشكيل عالمه.

فى أعمال بهاء طاهر دائماً ما نجد أن السلطة تقتل
الأحلام وتقبرها، نجد ذلك فى الإحساس العام المهيمن
والتسلل عبر طيات ونثبات وجنابات مشاعر وأفكار
الشخصيات فى معظم الأعمال، التى تكشف عن
إحساس دائم بالمرارة وعدم التحقق فى الواقع، نتيجة لأن
الشخصيات تسمى دائماً نحو العدل، وتتمرد دوماً على
الظلم، وينتهى صراعها دائماً بالفرار والبحث والتساؤل
واجترار الذكريات. السلطة هنا، كما قلنا، ليست هى
السلطة السياسية فقط، بل هى السلطة السياسية وسلطة
الأب وسلطة الآخر المسيطر بشكل عام.

وفى حالات كثيرة يرتبط الإحباط الذى ولده
السلطة فى حياة الشخصيات بأحلام كثيرة تتولد فى
أعماقها. سنأخذ مثلاً واحداً على هذا: هو ذلك الحلم
الذى رآه الراوى فى رواية (شرق النخيل). لقد ارتبط
الراوى بابن عمه «حسين» الذى كان يحبه ويحترمه،
ويشمنى أن يصبح مثله. كان ابن عمه قبل أن يموت
يقوم بتوصيله إلى محطة القطار كى يسافر الراوى إلى
القاهرة حيث دراسته. وكان حسين يقود الحضبان

أخيه : «وماذا ينفع يا ولدي؟ ماذا ينفع وقد مات من مات؟ لو من الأصل..» يتذكر ويناقش فكرة الموت مع نفسه، مناقشة تصل به إلى أعماق الخواء والعلم الذي يسود عالمه :

«نعم يا أمي.. لو من الأصل! ونعم يا فريدة لو أننا نموت معاً.. لو أن الناس كالزراع ينتون معاً ويحصلون معاً فلا يحزن أحد على أحد ولا يبكي أحد على من يحب. لو يحصل زرع البشر الذي نبت معاً كله في وقت واحد، ثم يأتي نبت جديد يخضر ويكبر، لا يذكر شيئاً عما سبقه ولا يفكر فيما سيحىء فكيف تكون الدنيا لو تحقق حلمك يا فريدة؟ ولكن هناك ما هو أفضل، ألا نبت ذلك الزرع من أصله فلا يكون شقاء» (ص ٢٨٢ - ٢٨٣).

تلك روح تنتشر في أعمال «بهاء طاهر» كافة؛ روح لا تكف عن التساؤل والتطلع والاستكشاف؛ روح قلقلة حائرة محيرة مربكة ومرتبكة، تورثها دائم وسعيها إلى اليقين لا يريم، تساؤلات الموت والحياة، الظلم والمعدلة هي تساؤلاتها الكبرى، ولأن هذه التساؤلات دائماً ما تكون بلا إجابات، دائماً ما تكون علامات استفهام كبرى مشرعة وملغزة وقائمة دائماً، فإن علاقات الأنا بالآخر غالباً ما يسودها هذا الشكل من عدم القدرة على التكامل أو التوافق أو الانسجام، فالفقد دائم، والموت جاثم، والظلم قائم، والحزن حاضر أبداً لا ينتهي، الفقد والموت والحزن أشياء غالباً ما ترتبط بالظلم والسلطة الغاشمة سواء كانت سلطة الأب أو سلطة الآخر أو سلطة التراث أو السلطة السياسية أو العسكرية أو غير ذلك من أشكال السلطة وتوابعها. تقول أم الراوي «من يموت يرتاح، دائماً اللهم للأحياء».

لكن الشخصيات لا تستغرق في استسلامها للحزن والظلم والفقد والموت، إنها تعرف في معظم الأحيان أن

«وأيقنت أننا ستموت وانتاني الدوار، ورفعت رأسي للسماء ورأيت مجموعها ترج وتختلط وتلد أقماراً وتسقط مطراً فضياً في الفضاء الأسود وأيقنت أنني ميت، لكن في محطة القطار عانقتي حسين وضمني بقوة وقال: كنت غاضباً منك لكني سامحك، سامحك يا ابن عمي» (ص ٢٧٤ - ٢٧٥).

الذنب في هذا الحلم رمز للشر والقسوة والافتراس والتعطل للدماء. أما الحصان فهو رمز مزدوج للحياة وللموت، شمسي وقمري؛ عندما يرتبط بالشمس يشير إلى الحياة؛ أما عندما يرتبط بالقمر، كما في هذا الحلم، فإنه يرتبط بالموت، والفوضى، وقوة الخريزة المنلغمة. الرجل العاري رمز للسلطة والبنائية والقسوة وغياب العقل، وصرخته وتذبه يرمزان إلى الخوف والحزن والندم وانقلاب المعايير وضياع الأحلام. الحلم هنا حلم مقلوب، حلم يشير إلى عكس ما يحدث في الواقع، حيث إننا نعرف أن الذي قتل هو حسين وليس الراوي، وكأنه يتوحد معه في الحلم لأنه لم يتمكن من أن يتوحد معه في الحياة، كأنه يمتنى أن يموت في الحلم لأنه لم يستطع أن يمتع عنه الموت في اليقظة. وكأنه في الحلم يكفر عن تقصيره تجاهه في اليقظة ويحرر من بعض ندمه، لأنه لم يستطع أن يفعله.

مات حسين مقتولاً مفقوداً مات مع أبيه في لحظة واحدة، قتلها أولاد الحاج صادق رمز السلطة، أسياد البلد كما يفهم والد الراوي. هذه الشخصية تسودها روح عدمية - ظاهرية وليست حقيقية - تجعل الحزن والشجن والشفافية والمأساوية والشعور بالالاجدوى تنتشر في كل خلاياها، في كل أفكارها وتصوراتها وانفعالاتها وتعاملاتها، يتذكر بقاء الناس وصراتهم بعد موت حسين وعمه ويتذكر تساؤلات والدته وهي تعلق على بكاء والده وصراخه ومحاولته الانتقام بعد قتل أخيه وابن

الآخرين الذين يطالبون بإفقاذ الوطن وتخريره، كما أن عصام، الشاب الفلسطيني الذي يشبه الحلم، يذهب ويستشهد فداء لوطنه السليب، وكمال يستقيل من عمله في الخارج، ويعود إلى وطنه وهو يحطم بحياة جديدة، يتحرر فيها بقلدر ما يستطيع من الموت ويحاول فيها، قدر ما يستطيع، أن يحقق بعض الأحلام. هذه، فقط، بعض الرؤى والأفكار، التي أثارها بداخلي قراءة أعمال «بهاء طاهر» المتميزة والفريدة.

هذه الجوانب السلبية القاتمة من حياتها مبعثها الآخر - العدو - السلطة، لذلك فهي غالباً ما تحدث لها تلك التحولات الجذرية : من الاغتراب والوحدة إلى الاتصال والتواصل والتوحد مع الجماهير ، مع الآخر الذي يعاني المصير نفسه، من الاستغراق في الذات والأحلام والذكريات إلى النزول رويداً رويداً إلى أرض الواقع والحياة والناس مهما كانت عليه هذه الأرض من صلابة وخشونة. يتوحد الراوي في نهاية (شرق النخيل) مع

الهوامش

- (١) اجتمعتنا في دراستنا لجموعات الخطوبة و بالأمس حلمت بك و أنا الملك جنت ولربيتي شرق النخيل و قالت حمدي على الطيبة الخاصة لهذه الأعمال لبهاء طاهر، التي صدرت تحت عنوان مجموعة أعمال عن دار الهلال بالقاهرة عام ١٩٩٢م، واجتمعتنا في دراستنا لرواية عاتلي صفية والذعر على طبعها التي صدرت عن دار الهلال بالقاهرة عام ١٩٩١، والأرقام الواردة بالمرية بين القوسين تشير إلى المراجع للمعرفة من هذه الأعمال في هاتين الطبعتين .
- (٢) Ad De Vries . Dictionary of symbols and Imagery . Amsterdam : North Holland, 1984
- (٣) سيد محمود التمني ، ألوهريس وعقيدة الخلود في مصر القديمة ، القاهرة ، دار الفكر للنشر والتوزيع، ١٩٨٨ .
- (٤) شهاب الدين أحمد التيفاشي ، نزعة الألباب فيما لا يوجد في كتاب ، تحقيق جمال جمعة . رياض الريس للكتب والنشر ، لندن ص. ١٦ - ١٧ .

سمير أمين ويحيى الطاهر :

حكايات

عن صراع الشرق والغرب*

حسام أبو العلا

عاريا على نحو ما أمام قراء تلك الدراما الهائلة عن انعدام الفهم المتبادل بين الشرق « الغامض » والصدمة التي لا يشفي أثرها ، وغالبا ما تبرز هذه الأعمال ، في إطارها العام ، تلك التراجيديا الهائلة التي يرسمها توظيف ذو بعدين ، وبذلك يمكن تشويه عملية تحديد معالم « الآخر » كما هو متحقق في العمل .

على أية حال ، يبدو غريبا تماما أنه على الرغم من جمع وتصنيف كل هذا الأدب رفيع المستوى - عن الصراع بين الشرق والغرب - وكذلك وجود جيل لاحق من النقاد المشتغلين عليه ، فإنه قلما لاحظ المعاصرون (والقدامى ، فيما يتعلق بتلك القضية) من أنثروبولوجيين ، وعلماء اجتماع ، ومهتمين بالشؤون الخارجية ، وكذلك خبراء في التجارة ومتخصصين في الدراسات الإقليمية^(١) ، أنهم قد أنجزوا شيئا أكثر - وأحيانا أقل - من أنهم قدموا روايتهم الخاصة حول الصراع الثقافي مقارنة من عدة زوايا - حول تلك القضية - مع كتاب مثل هاكي ، فلوير ، فورستر .

جذب ما يسمى بالصراع الثقافي بين الشرق والغرب أجيالا عدة من المفكرين والكتاب من كل أنحاء العالم . ثمة أدبيات أنتجت عبر قرنين من الزمان ، فبين المؤلفين الغربيين نجد العنوانين التالية : (عمري إلى الهند) ، (أعمدة الحكمة السبعة) لكل من جوجادين ، تيبى وأوجو على التوالي . وبين المؤلفين العرب ، أو بين الروايات العربية ، نطالعنا العنوانين التالية : (عصفور من الشرق) ، (قنديل أم هاشم) ، (إلى اللاتيني) ، (موسم الهجرة إلى الشمال) .

يقدم لنا نتاج هؤلاء الكتاب قاعدة واقعية ، وإطارا منهجيا متعارفا عليه لـ « أدب الصراع بين الشرق والغرب » ، حيث تقدم هذه الأعمال جميعا مشهدا لشخص بسيط ، نقي ، يسافر خارج بلاده كي يتمدد

* Amin and Abdallah, Tales of East-west conflict.

وقد قام بالترجمة أحمد حسن - ولقائل في الأصل ورقة قدمها الكاتب - أمريكي الجنسية - معصرى الأصل - لإحدى الجامعات الأمريكية .

في المشهد التالي يستشير الصعيدي رجلاً مشهوراً له بالحكمة وسداد الرأي ، فيدله الأخير على « أم المدن » أو القاهرة .

تلك المشاهد السريالية الحديثة تبرز بحدة من الواقعية الباردة لباقي القصة (التي تقع في القاهرة) خلال رحلة الصعيدي « عبر خطين حديدين تجرى فوقهما القطارات » ، وينهمر عليهما المطر ، « وأعمدة خشب تشد أسلاك التلغراف » إلى أن يصل للمدينة : « في بحر من الحديد والنار ، رأى الإنسان يحجل ، ويطلب الصلقة » ، وأهم يتفقدون في الجهات الأربع ، « ورآه يدب ورآه بالأثوييس وبالتروللي والترمى ، ورآه يطير ، ورآه يسوق العربة » (ص ٢٧٨) . وبمصطلحات نظرية التبعة ، فإن الصعيدي قد انتقل من منطقة هامشية - الريف - انتقلاً جسدياً ونفسياً ، إلى المدينة الكبيرة (المتربول) ، حيث (العقلانية والنظم التكنولوجية) طبقاً لنظرى التبعة المعاصرين . وتعد تلك المواجهة المزدوجة الأساس الذي تنهض عليه العلاقة بين ما يطلق عليه « العالم الأول » - المدن الكبرى - الذي يستورد مواد أولية وعملا رخيصاً ، وما يطلق عليه « العالم الثالث » (الهامش) الذي يستورد عملة صعبة ، وديونا ، وتحولاً إلى أيد عاملة (بكرة) .

يقضى معظم منظرى التبعة أثر تلك العلاقة في العودة إلى التبعة الاقتصادية التي تربط الريف بالمدينة ، في الرأسمالية المبكرة في أوروبا ما قبل الاستثمار . تلك هي الصيغة الأولية للمدن الكبرى ، والمناطق الطرفية ، وذلك هو ما نجلده في قصة الصعيدي .

في داخل العاصمة يلتقى بصغايده آخرين ، ويحافظ الجميع على طرقهم نفسها في الحياة . الصعيدي يصير عامل بناء مثلهم ، يعمل طوال اليوم ، وأثناء الليل يجلس معهم ليرقصوا ويغنوا أغاني الصعايدة على الرغم من أنهم يعيشون في المدينة . لقد أصبح

ويساعدنا يحيى الطاهر عبد الله على إقامة جسر لعبور الفجوة بين الأدب والأنثروبولوجيا ، وذلك من خلال أدبه القصصى ، المنشور في مجموعات قصصية قصيرة [وروايات] . إننا نلاحظ في أعماله إشارات مستوحاة من (القرآن) ، وتكنيفاً رمزياً ، إلا أننا نجد أيضاً « لغة الحياة اليومية » لبشر بسطاء ، وصياغات فلكلورية ، ونماذج اجتماعية من الطبقة العاملة .

إن قصص يحيى أعمال أدبية ، لكنها مشحونة ومضادة بوعي ذاتي رفيع المستوى ، ولهذا تستطيع هذه القصص أن تثير أسئلة حول الاختلاف - أو التعارض - بين الشرق والغرب ، في كل ما لا يستطيع الأدب التقليدي الاجترار تقديمه حول ذلك الموضوع .

يفعل يحيى الطاهر ذلك دون مفارقة الناح الأدبي أو السيكلوجي المصري ، ونشير هنا - على سبيل المثال - إلى قصته « حكاية الصعيدي الذي هذه التعب فنام تحت حائط الجامع القديم »^(٢) ، حيث يستطيع القارئ أن يكتشف أنها تتضمن كل عناصر « نظرية التبعة الحديثة » التي يبتناها ككل من : « الفارثيين » جنس فرائك ، سمير أمين . . وآخرون .

سنولي اهتماماً خاصاً وموجزاً لتلك القصة ، حيث نرى أنها نتاج ملائم ، واضح ، لتلك المواجهة التي منقلمها بين (قصص) يحيى الطاهر ، و (نظرية) سمير أمين التي يعرضها في كتابه (الأمة العربية وصراع الطبقات) . ونعتقد أن استخدام أعمال يحيى القصصية ، هنا ، سوف يساعدنا على اكتشاف « البعد الأدبي في النظرية الاقتصادية » وأيضاً العكس ، حيث يساعدنا عمل سمير أمين المشار إليه على اكتشاف « العالم الاجتماعي » في القصة القصيرة .

قصة الصعيدي :

تبدأ القصة مع الشخصية / العنوان ، الصعيدي الذي يستيقظ من غفوته ليجد نفسه معاقباً من الجنة التي تدفعه بعيداً عن مكان استرخائه .

الجهوى- في قصة الصعيدي - يتمثل في عملية « بئرة الفلاحين » أو تحويلهم إلى عمال . وكذلك الأمر نفسه لدى سمير أمين . وقيل أن تنتقل إلى مدى أبعد ، نرى أن من لهم وصد تلك المقابلة بتفصيل أكبر ، في تشابهاتها اللافتة للنظر ، وفي إطار مركب يتضمن الانفصالات المراميكية أيضاً ، كذلك في المقاربة والقص للمثاليين في صياغة كل من (الأمة العربية) وقصة (جبل الشاي الأخضر) .

(الأمة العربية) : المنظور الأممي :

لكي يشيد سمير أمين روايته حول الاستعمار الغربي للأمة العربية ، كان عليه أولاً أن يضع أساساً لشرعية - أو صحة - مفهوم تلك الوحدة العضوية التي يمكن اعتبارها - أو تسميتها - أمة عربية ، فإن لم تكن هناك (أمة عربية) فلن يكون بمقدورنا الحديث عن استعمارها .

هنا على الرغم أن سمير أمين يقدم « تحليلًا اقتصاديًا » ، لكنه يسجبه بكثافة على كل من التاريخ والجغرافيا .

العالم العربي الممتد من مراكز الحديثة حتى العراق ، بطبيعته القاحلة يوجه عام - إن استثنينا وادي النيل - لا يمكن أن يقدم منا مرجعياً عن نوع من المجتمعات الزراعية الخصبة ، إلا أن موقعه الاستراتيجي جغرافياً ، بوصفه جسراً يصل بين ثلاث قارات ، أسهم في ازدهار بلدانه كي تكون مجتمعات تجارية ، ذلك بعد أن توحدت المنطقة - بتعديدها للفوضى - خلال الحقبة الإسلامية . يقول أمين :

« حتى يمكن فهم العالم العربي ، يجب على المرء أن ينظر إليه باعتباره « منطقة كبح تطورها » واسطوانة ناقله - في الوقت نفسه - بين المناطق الرئيسية للحضارة في العالم القديم . هذه المنطقة شبه الجبداء تفصل - وتصل - بين المناطق الثلاث التي لديها

الصاعدة مهمشين بعيداً عن العمارات التي يشيدونها وخارجها ، لكنهم يتعرضون لغواية إغراء يعينه ، تغير التنافس فيما بينهم ، يقع الاختيار على البعض منهم ليصبحوا بوليين في العمارات التي شيدها . ويحتضن الصعيدي هذا الوعد كأنه حلمه في الحياة ، لكنه يموت - في حادث من حوادث البناء - قبل تحقق هذا الحلم ، وذلك أثناء حالته التي يصفها الكاتب مرتين بعبارة : « ظل صاحبنا يضرب في المقيل بعدما طرح الماضي ونسى الحاضر » (٢٨٠) .

نعود مرة أخرى إلى « لغة » نظرية التيعية ، فالصعيدي وزملاؤه قد تم تحويلهم إلى عمال - « بلترتهم » - (في سياق القصة) عندما دخلوا إلى المدينة ، استخدمهم سلتها ليزودهم بالإنتاج السلي (البيوت والعمارات) الذي يستهلكه الآخرون .

إن سمير أمين يلخص الرأسمالية على النحو التالي :

١ - مجمل الإنتاج يتحول إلى الشكل السلي ، إلى بضاعة .

٢ - قوة العمل ذاتها تصبح سلعة ، كذلك أدوات الإنتاج التي يستخدمها المنتجون ، حيث تفصل تلك الأدوات عنهم انفصالاً تاماً ، ويتحول المنتجون إلى بروليتاريا .

٣ - وسائل الإنتاج هي الأخرى تصير بضاعة (سلعة) كما تتجسد السلعة مادياً بوصفها علاقة اجتماعية تشمل كل أعضاء المجتمع ، وتستولى عليها جميعاً طبقة اجتماعية معينة ، ونضعني آخر تتحول إلى « رأس مال » . (UD ص ٦٠)

وذلك هو ما يحدث ، في الواقع ، للصاعدة . إنهم يتحولون إلى سلعة عمل ، ويشيدون عمارات تستحوذ عليها طبقة المدينة الكبيرة .

إن عملية « بلتر » الجماهير الأوروبية، واكتشاف طرق تجارية أقصر، أدت إلى زيادة التصنيع الأوروبي . تلك العملية الديناميكية قد سارت بأوروبا في اتجاه «الاستعمارية» بما ارتبط بها من أساليب تجارية وطرق تجارة واستيراد مواد أولية واستخدام العمل الفلاحي . لقد نتج عن ذلك (في حالة الأمة العربية) اندماجها في النظم الرأسمالي العالمي - الذي « بلتر » فلاحها أو حولهم إلى عمال، وساند عملية تحول الطبقة التجارية الحاكمة إلى طبقة برجوازية . لقد كانت هناك علاقة تكافلية فيما سبق بين هؤلاء التجار وبين الجماهير . وعلى ذلك، فإن ما تركه الغرب للعالم العربي ، وماورثه العرب من الغرب، ليس الحضارة، والثقافة، والطباعة، والصحافة، ذلك الأساس الداخلي للتحديث والتحضر ، أو خلق مفكرين حائزين تربية وثقافة غربية كطه حسين أو توفيق الحكيم، بل تمثل الإرث الغربي للعالم العربي في شكل الإنتاج الرأسمالي، في تحويل الفلاحين إلى عمال، وفي تقامم الصراعات الطبقة . ويستخدم سمير أمين مهارته التحليلية في النهاية ليعيد صياغة المفهوم الغربي - التقليدي - حول «دور» المشروع الإمبريالي في العالم العربي ، وحول النهضة الثقافية التي حدثت نتيجة للغزو الأول لمصر من الإمبريالية الفرنسية عام ١٧٩٨ .

من وجهة نظر سمير أمين كانت نتيجة ذلك المشروع مدمرة ، بسبب التدخل مع الغرب ؛ إذ تم فرض النظام الرأسمالي وما يصاحبه من عداءات طبقية على العالم العربي . وعلى ذلك نشأت الطبقات والأوضاع التراتبية الحديثة نتاجاً لحماية لعلاقات التبعية (التي كانت تتم في عمومها بقيادة الرأسمالية الزراعية التي ساعد على خلقها الغرب ، ولذلك لم تقم بأى تغييرات ذات دلالة أو وزن في النظام الاجتماعي) .

أما الاشتراكية العربية فيما يرى أمين فلم يكن سوى إحلال لنظام سيطرة الدولة الأوليغاركية بدلا من سلطة البرجوازية فضلاً عن تحول دورها إلى « هبات »

حضارة زراعية ؛ أوروبا ، آسيا الاستوائية ، أفريقيا السوداء . لقد قامت المنطقة العربية بوظائف تجارية ربطت ما بين العوالم التي لم تكن تملك فيما بينها سوى وسائل اتصال محدودة . إن تلك التشكيلات الاجتماعية التي ساعدت على ازدهار الحضارة ، كانت بالأساس تكوينات تجارية . (AN ص ٦٠)

بالإضافة إلى ما يقوله أمين ، فإن الأمة العربية كلها قد عانت من قمع الإمبريالية الأوروبية نفسها خلال الحقب الحديثة .

الآن لدينا كل المقومات والعناصر الأساسية التي توحد الدول العربية كما يرى سمير أمين ، وتصوغ كياناتها في « أمة عربية » : من حيث اللغة والتاريخ الاقتصادي المشترك لمجتمع تجارى ، والتاريخ الحديث المشترك لها بوصفها دولاً خضعت للاستعمار الغربى . والصلة المشتركة بين العنصرين الأخيرين هي المدخل في « الرواية الأمنية » الهائلة لقصة صراع الشرق والغرب .

المكون الأساسى للرأسمالية ، بما هي نظام إنتاج ، هو « بلتر » الجماهير (أمين) ، وذلك ما يجعله يذهب إلى أنه لم تحدث « رسملة » (تحول لعلاقات رأسمالية) في المجتمع العربى التجارى المزدهر من القرن التاسع حتى القرن الثانى عشر :

« إن تمركز الثروة النقدية في أيدي التجار لم يؤد تلقائياً إلى الرأسمالية ، فحتى يحدث ذلك الانتقال يجب أيضاً تدمير أنماط الإنتاج « قبل الرأسمالية » المهيمنة في تلك التشكيلة، وأن يتبلور أثر تدميرى لتلك التجارة طويلة المدى في عملية البلتر، وأن يظهر ذلك الأثر في انفصال المنتجين عن أدوات إنتاجهم، إلى المدى الذى يظهر فيه (سوق عمل حر) . لقد حدث ذلك في أوروبا فقط . (UD ص ٦٠)

من رأسمالية دولة ، وذلك بالأحرى دون أن تكون نمثلاً مفوضاً من قبل الجماهير الشعبية .

الخلاصة أن سمير أمين - في (الأمة العربية..) - يبدأ تحليله من مقدمة منطقية بسيطة ؛ مقادها أن غزو العالم العربي عن طريق القوى الإمبريالية الغربية قد عرض المنطقة ، ولا يزال ، لأضرار جسيمة ، بدلا من إفادتها . وفي هذا السياق يوسع نطاق طرحه إلى مدى أبعد من القص التاريخي وتحليل مشكلات معاصرة .

يحيى الطاهر والتبعية :

أهمية ظاهرة « بلترة » الفلاحين أو تحويلهم لعمال ، في قصة « الصعيدي ... » ليحيى الطاهر تتمثل في أنها تقدم مؤشرا واقعا . إن علاقة هذه الظاهرة بنظرية التبعية أكثر وضوحا الآن في سياق نقاش (الأمة العربية وصراع الطبقات) . لكن يبقى سؤال : هل يمكن ربط « بلترة » الجماهير الشعبية بالإمبريالية ، في كتابات يحيى الطاهر ، حتى نوجد أساسا لارتباط صميم وجوهري بين روليته ورواية سمير أمين ؟

لكي نقدم إجابة عن هذا السؤال ، سنعود إلى الطبعة العربية للأعمال الكاملة أولا ، إذ تعد هذه الطبعة الشكل الأكثر اكتمالا والأدق ، على عكس المجموعة المختارة في (جبل الشاي الأخضر) * . إن الأعمال الكاملة - الطبعة العربية - تنقسم على الأغلب بسمات تربطها بأطروحات التبعية بالإضافة إلى سمات شكلية ونائية متحد ، وتوحيدها ، المجموعات المتفرقة .

(*) ترجم ديمس ديفيز بعض مختارات يحيى الطاهر تحت هذا العنوان وصدرت عن دار هانيمان بالجنزرا ، ولم تطبع للطاهر - بالعربية - مجموعة تحت هذا العنوان ، وهو عنوان إحدى قصصه . انظر الكتابات الكاملة ، مجموعة (ثلاث شجرات كبيرة ثمر برتقالا) - للترجم .

قصة الصعيدي تنتمي لمجموعة (حكايات للأمير حتى ينام) ، وهي مجموعة من القصص مروية في قالب خرافي وشكل أدبي شديد الثراء والتنوع على نحو يصعب حصره . تبدأ قصص المجموعة جميعا بكلمة « يا أميري » ، وتتصدر المجموعة قصة من أربع صفحات عنوانها « من الزرقعة الداكنة حكاية » (ص ٢٥٧) وتليها في المجموعة قصة أخرى من صفحتين عنوانها « حكاية صيف » (ص ٢٦٠) ، وهذه القصة الأخيرة تعد تمة واستكمالاً للرمزية القصصية المستخدمة في « من الزرقعة الداكنة ... » .

تبدأ قصة « من الزرقعة الداكنة ... » بمقدمة على شكل خطبة دينية ، وتتقاطع في سردها رواية الراوي من وقت لآخر باستخدام كلمة (أقول) .. وكأنه يخاطب الأمير (سيقال المزيد حول شكل (حكاية للأمير) فيما بعد ، إلا أن اهتمامنا في تلك النقطة يتركز على عملية الترميز السياسي الموجودة في كل من « من الزرقعة الداكنة ... » ، « حكاية صيف ») .

إن « من الزرقعة الداكنة .. » تبدأ بعبارة : « إن الكونت الإيطالي شاذ الطبع . دخل مدينة الشتاء بالصيف » ، هذا الكونت الإيطالي هنا يمثل تجسيدا للنفوذ الأجنبي في مصر ، إنه قادم من الأزرق الداكن أو البحر الذي يربط مصر بالغرب . تلك الكلمات القليلة في مستهل القصة لا تترك قليلا من الشك على أن الكونت الإيطالي (يقرأ .. إمبريالي) قد امتلك نفوذا سرهيا وعميقا على أرض مصر ، وإن يكن غير إلهجابي .

بقية الفقرة المفتوحة تصف لنا ، على نحو مفصل ، تباهيه عند دخول المدينة بشكل مبالغ فيه ، فهو يطفو فوق بحر من الويسكي - ذلك المنتج غير المحلي - إلا أنه سيعلم أتباعه كيف يقدمون خدمته ، وسيستخدم العسكري الاسكتلندي - ذلك العسكري الذي يشبه العسكري المصور على الملصق الفاخر فوق زجاجات الويسكي الاسكتلندي . الكونت الإيطالي يسكن في

في (حكاية صيف) يتحدث الفلاح المتحدر حتى « البديل »^(٣) الخلى للكونت في احتفاله بملكية الأرض التي رهنها جده عند الكونت. زعم البديل يقوم على استمرار علاقته بالكونت الراحل، وهي العلاقة التي دعمها الكونت بتعليمه شرب الويسكي والتحدث بالإيطالية. برغم مغالطة زعم البديل، فإنه يدرك أن مكانته الفوقية وضع شاذ، لهذا يبذل « سرواله » خوفا عندما يواجه بتحدى الفلاح له، ولذلك يستأجر مرتزقة لحماية حصنه حتى يتمكن من السيطرة على الفلاح المتحدر.

عندما نقرأ ما سبق في سياق علاقته مع (الأمة العربية..)، تصبح الرموز السياسية أكثر وضوحا، إن عملية الاستعمار الغربية قد غيرت النظام الاقتصادي، وكذلك السياسي والاجتماعي، العربي، من نمط إنتاج خراجي إلى نمط إنتاج رأسمالي (أمين) أو من مدينة شتاء إلى مدينة صيف (يحيى).

الرحيل المادي - الفيزيقي - للقوى الاستعمارية (أمين) - أو سفر الكونت (يحيى) - لم يتغير به الوضع الطبقي الجديد الذي نشأ، منذ ترك القوى الأجنبية - قبل الرحيل - لفاعلين مؤثرين (البرجوازية الزراعية .. «أمين») استمروا في العمل بوصفهم وكلاء، أو (البديل / القبرين الخلى .. «يحيى») وقد حافظ كل منهم على استمرار النظام الرأسمالي.

« حكاية صيف » تنتهي بملاحظة حالة (البرانويا) التي تصيب البديل الخلى ورعيه من أن يتمكن الفلاح الثوري المتحدر من مراوغة المرتزقة ويتسلل إلى حصنه لينقض عليه.

نهاية كبتك لا تقدم فقط تصورا لعملية خلق العدائيات الطبقة التي أتى بها النظام الاجتماعي الجديد بل تقدم أيضا شروط خلق الاتجاه نحو سياسات الدولة البوليسية في العالم العربي.

أفخم فندق، ويلتقط ستة من الصنائع المهرة كل منهم يأتي - في القصة - مصحوبا بصفة تبرز مهارته الجسدية الفيزيكية ثم يبنى لنفسه قصرا رائعا شبيها بقصور الملوك لم تر البلدة مثيلا له من قبل .

لا تفوتنا ملاحظة الآتي : أن الكونت ، والصنائع الستة يشكلون مجموعة من « ٧ »، وكافي ذلك الرقم الأيام السبعة التي خلق الله فيها العالم (لسنا في حاجة لاكتشاف رمزية يوم الراحة) . وعلى هذا النحو تقدم القصة عبر العنصر الرمزي تأثير الكونت على المدينة وطابعه الدرامي ، مما يتيح لنا مقارنته مع عملية خلق عالم جديد .

لقد جهز الكونت جماعته الستة ، وجعلهم تابعيه، وأسكنهم في قصره، وعلمهم لعب الورق - الكوتشينة - وشرب الخمور ، واستخدام الأواني الفضية ، والأكل بالشوكة والسكين ، والتحدث بالإيطالية ، هذا قبل أن يغادر المدينة فجأة - كما جاء فجأة - مع كلمة وداع بلغة .

إن القصة تنتهي برحيل الكونت وحاشيته الأجنبية. كانت كلمة الكونت الأخيرة : « كيف جاء الموعد هكذا سريعا - (...) وركضت الخيل ، وتساعد الفجار فغطى كل شيء . . . » (ص ٢٥٩) .

إن التأثير الإمبريالي للكونت يتعزز ثانيا وبعم كل مكان ؛ قصة (حكاية صيف) تلتقط الخيط الذي أسلمت طرفه (من الزرقة الداكنة ..) . فعلى الرغم من أن الكونت - الذي نستدعيه ثانيا - دخل مدينة الشتاء في الصيف ، وبرغم أنه غادر المدينة ، إلا أن عوالم وأحداث المدينة تمنون الآن بـ « حكاية صيف » لأن الكونت ، كما أشرت ، دخل المدينة أثناء الصيف . وفي القصة نعرف أن الكونت قد حصل على حق ملكية أرض المدينة عن طريق الخمور ولعب القمار مع سكان المدينة ، إلى أن رهنوا الأرض عنده .

عند تلك النقطة سيعتقد القارئ أن الدلالة الأساسية للكلام الجار هي أن فقراء مدينة الموتى في القاهرة قد أنشأوا - في القصة - يوتوبيا نظام اشتراكي يحيا على هامش النظام الرأسمالي العربي ، إلا أننا - في الواقع - نقابل (باشا) . من الواضح أن ثمة تمييزا مازال قائما ؛ فالباشا هو السلطة الحاكمة ، والمجتمع الخاضع لسلطته لا يزال هيراركي (تراتبيا) إلى أقصى حد ، وخطبة الباشا عن « اليانكي » تقدم تصورا مزدوجا ، إنه يقول :

« بعض الجهال تمكن منهم الظن الفاسد اليانكي نظير الموت : كلاهما يسلبك ظلك » وهذا - والله حق ناقص - فاليانكي يظل كبير (وما الموت كذلك) واليانكي يحجب بظله الكبير كل ما عداه من ظلال ، إلا أن الظلال تبقى ظللا في ظل واحد كبير (وما هكذا يفعل الموت) - اليانكي منا وفينا وبناء (ص ١٩٨) .

هنا ، وفي أماكن أخرى ، يبدو الباشا مرعوبا بشدة من بأس اليانكي ، وذلك أثناء حنقه عليه لاحتماله وتمطيه إياه . وعلى ذلك فإن للحكاية خاتمة أقرب لأن تكون انتقادا للاشتراكية العربية (الأمنية) إذ تقدم صورة مجتمع طوبوى بديل . فساكن المقابر يؤدون خدمة شفهية (للمصالح العام) تماما كما يفعل الاشتراكيون العرب . كما أن الاشتراكيين العرب ، سواء في (الأمة العربية .) أو ساكن المقابر في « الحكاية المثال » ، يقدمون هيراركية بديلة - أو استبدالية - عوضا عن عملية إعادة بناء جذري للنظام الاجتماعي .

إن « الحكاية المثال » تمثل قصة استعمار المدن الهامشية بوضعها بالتوازي مع « حكاية صيف » التي تصور لنا عملية المقاومة في مدينة الصيف . إننا نقادون إلى التساؤل عما إذا كان هناك شيء في تلك القصص يضع التحديات أمام النموذج الأساسي لنظرية التبعية ؛

لقد تركز نقاشنا إلى حد ما ، بخصوص يحيى الطاهر ، حول قصص قصيرة من مجموعة (حكايات للأمير..). تلك الإشارة المؤكدة يبررها ما أدعيه أن قصص يحيى الطاهر ، في أي مجموعة منها ، تقوى روابط وعلاقات بنوية جوهرية تصل بينها وبين باقي المجموعات وتجمعها جميعا داخل وحدة أدبية واحدة. إلا أنه لا يفهم من ذلك أنني قد قمت باختيار الأطروحات المتعلقة بتوريد الرأسمالية - باعتبارها نظام إنتاج - إلى البلدان المعنية من قبل الإمبريالية الغربية ، أو أن العلاقات تلك قد هيمنت تماما ، وأن تأسيس علاقات التبعية مع تلك البلدان قد وجد تحدينا في (حكايات للأمير..). فوفقا لفرضيتنا السالفة سنجد أن الأمور الجوهرية عن « الإمبريالية / التبعية / البثرة » هي قانون علم يطفو على السطح في كل أعمال يحيى الطاهر القصصية .

وسنقدم مثالا آخر هو القصة القصيرة المعنونة بـ « الحكاية المثال »^(٤) والمترجمة في مجموعة أخرى [بالإنجليزية] هي (جبل الشئ الأخضر)، والمنقولة أصلا عن المجموعة العربية المعنونة بـ «الرصة المباحة» .

تبدأ القصة بتقديم بطلها الفقير الذي لا مأوى له ، الباحث عن مأوى في مدينة الموتى - المقابر . في البداية يواجه صعوبة في العثور على مقبرة غير مسكونة ، إلا أنه أخيرا يستطيع أن يطردها من حفرة مكتظة بعظم ميت ، يركض الكلب هاربا ، وبذلك يعثر بطل القصة على مسكن .

القصة تقدم صورة مجتمع بديل لسكان المقابر ، الوضع الاقتصادي لجموع هائلة من المشردين ، وسرعان ما نعرف أن لهؤلاء الناس لغة خاصة ، وقانونا خاصا وصل في صياغته إلى ذروته ؛ فعندما يقترب بطل الحكاية من جيرانه ليساعده في الحصول على طعام ، يجيبه الجار قائلا : « اذهب إلى الباشا واطلب العمل تجده .. كل شيء عندنا يا أقرع مقدر ومحسوب لا حاسد ولا محسود » (ص ١٩٥) .

ذلك النموذج المبني على ثنائية تعد مسلّمة أساسية : مركز معاد للأطراف ، هيمنة المركز وخضوع الأطراف .

ظاهرة يحيى الطاهر عبد الله (الذى تكون وعيه بالثقيف الذاتى تقريبا ، والذى لم يعرف لغة أخرى غير العربية) ، تتجلى فى أنه صعيدى مصرى يستخلم ويوظف الفلكلور العربى وما يتضمنه من تراث ، ليصوغ بواسطته ، أعمالا قصصية متقدمة على نحو بالغ الروعة عن حياة الصعيد المصرى . إنه يعرض لوحة سياسية وثقافية خصبة عن المركز ، والمناطق الهامشية ، تتضمن الهجينة والقهر ، لكنها تتطوى إلى أعلى المقامات

وبذلك تشير إشكاليات أمام المنزلة المركزية فى نظرية التبعية . إن تبعيةتنا قد أثرت على القراءات المجازية لقصصه . وبرغم ذلك ، فإنه يبقى أن نطرح - فى ذلك السياق - سؤالا عما إذا كان عمل سمير أمين (الأمة العربية . .) يساعدنا على أن نرى التبعية فى صلتها بالنقاط الجوهرية فى قصص يحيى ١٩ وهل تساعدنا قصص يحيى أيضا فى رؤية العناصر البارزة فى عمل سمير أمين مكتوبة على النقيض من حصاد نظرية التبعية . التقليدية ١٩

الاستنتاج :

لا يمكن أن نقدم إجابة عن هذا السؤال الذى أترناه ، قبل أن نعرض بتفصيل أكبر لسمات نظرية التبعية التقليدية .

إن السمات الرئيسية لتلك النظرية هى - كما وصفنا من قبل - فكرة الثنائية ، الانقسام المزدوج لمركز/هامش ، بوصفها قاعدة منظمة لصورة الاقتصاد العالمى . إنها ترى فى الرأسمالية العالمية قوة كونية تعمل على تقسيم العالم بأكمله إلى هذين القسمين . ولننظر لما يقوله (فالرشتين Wallerstein) فى هذا الخصوص :

« إن ميدان عمل النظام الاجتماعى الحديث والتحولالات الاجتماعية الحديثة كان ، ومازال ، هو النظام العالمى الحديث الذى بدأ ظهوره فى

القرن السادس عشر ، بوصفه اقتصادا عالميا أوروبى المركز . ذلك النظام العالمى قد تطور عبر دورات من التوسع والانكماش فى محيطه الجغرافى ، والآن يحيط بالكرة الأرضية ، وبصفته الإنتاجية من حيث هو (تكوين رأسمالى) وفى علاقاته المتداخلة كليا (أى تبعيته المتبادلة على الصعيد العالمى) وفى تفسله وتنظيمه للعلاقات الاجتماعية (التسليخ ، التشكيلات الطبقة) . لقد حدث ، فى كل أرجاء المعمورة ، ذلك التقسيم العالمى غير المسبوق إلى مراكز - دول مركزية - ودول ما وراء البحار ، أو ما نسميه (مركزية ، هامشية) . وقد توحدت تلك الأجزاء ، وأعيد إنتاجها عبر عمليات التراكم الرأسمالى والتبادل اللامتكافئ ، إنها تأخذ - فى حيز زمنى محدد - شكل دورات (على نحو مماثل للنمو الذى يتم رصده على أنه ميول عقلانية) ؛ حدثت تلك الدورات ولا تزال تحدث فى شكل موجات تسجل معدلات النمو من حيث الارتفاع والهبوط . (WSA ص ٤٢)

يمكن أن نعتبر نظرية التبعية نمطا من أنماط البنيوية ، وذلك فيما يتعلق بامتدادها الكثيف على سلسلة من الثنائيات الضدية ، حتى تستطيع بذلك أن تدعّم الحجر المقدس لثنائية (المركز / المحيط) .

كما أنها توظف تعريفا اقتصاديا مكافئا للنموذج الماركسى (أسس / بناء فوقى) ، كما نرى فى هذا الاقتباس من فالرشتين :

« ثمة جانب ثالث جوهرى للنظام العالمى الحديث ، بالإضافة إلى الجانب الاقتصادى (تقسيم العمل) وخصوصيته ، والجانب السياسى (تكوين الدولة) ؛ إنه الجانب

لوسيان جولدمان في نقاشه حول الجهنسية ، وعن العلاقة بين نشأة الرواية ، ونشأة البرجوازية في القرن السادس عشر في أوروبا .

المشكلة - بالنسبة لجيمسون - تكمن في مقارنة منظمة كتلك التي يطرحها جولدمان بين عالم من الأوضاع الطبقيّة (رؤية العالم) وشكل فني معين - إنها تنطوي على نزعة ميكانيكية ، يرى جيمسون :

« أن الزعم بتلك التناظرات يعد خاطئاً هنا ، على الأقل من حيث كونه يشجع أغلب الحلول الممنوعة في بساطتها (إنتاج اللغة يماثل إنتاج السلع) إذ يهرع إلى اللغة من خلال نمط الإنتاج كلياً ، أو - بتعبيرات ألتوسيرية - عبر بنيتها من حيث هو سبب مطلق وحيد يتبدى في تأثيره على عناصر البنية . وهذا السبب هو ذاته القائم فيما يتعلق بالممارسة اللغوية (P.U ص ٤٦) .

إن إنتاج اللغة يتم عبر أنماط متميزة ومستقلة عن الإنتاج - مثلها مثل رأس المال ومثل أشياء أخرى عديدة .

إن مشروع جيمسون في (اللاوعي السياسي) هو ، قبل أي شيء ، سعى لإنتاج أطروحة ماركسية تسمح بالاستيعاب والدمج بدلا من الاستبعاد الناجم عن الرؤية الضيقة . إنه يعتقد في مقدمته أن الماركسية تملك تقديم رد على تحدى المناهج التفسيرية الأخرى (بما في ذلك المنهج الأخلاقي ، والنفساني ، ونقد الأسطورة ، والسيميوطيقا والبنوية ، والمناهج اللاهوتية) ، وذلك من خلال إدماجها بدلا من تجاهل وجودها أو محاولة دحضها كلياً (وذلك بروح تقاليد ديالكتيكية أكثر أصالة) . الماركسية في هذا النطاق أفق يستحيل تخطيه ، وإن كان ذلك ينطوي على تعارض ظاهري ، أو عملية نقدية يصعب القياس عليها . إن المطلوب هو تعيين صحتها الجزئية بصرامة منهجية وفي نطاق بنائها الذاتي ،

الثقافي - بالمعنى الواسع للكلمة - الذي يجب الإشارة إليه ؛ على الرغم من أنه لا يوجد سوى القليل المعروف عنه بصفة منهجية ، من حيث هو جانب مكمل للتطور التاريخي العالمي ومتكامل معه . لن نركز هنا بالتحديد على ذلك الجانب من تطور النظام العالمي ومتكامل مع فذلك الأمر يتطلب عملاً نظرياً تمهيدياً ضخماً ، يجب أولاً بالأساس أن نتبع « التكوينات والتفككات للمجتمعات الثقافية » لتكوّن بهذا مسارا واقعيّا من العمليات . إن اتساع هذا الجانب الثالث يشكل اتجاها متميزا عن الاتجاهين الآخرين . لذا ، فيما يتعلق بخطة البحث ، نرى ضرورة التماس مع نقاط عدة تقع على هذا البعد الأساسي من التحولات الاجتماعية الحديثة . (WSA ص ٤٣-٤٤)

يسدو من هذا المقتطف أن نظرية في مجال « الثقافة » إنما ترتبط في تطورها بحقول العلوم الاقتصادية والسياسية ، حتى وإن كان العامل الاقتصادي هو المحدد في آخر الأمر .

بنوية نظرية التبعية ، ومحدداتها الاقتصادية ، تواجه الآن بتحديات أساسية ، انطلاقاً من مفاهيم عدة أنتجتها ثورة ما بعد البنوية . من المؤكد أننا تجاوز تلك الدراسة إذا أطلقنا على تاريخ ما بعد البنوية ، إلا أنني أود أن أشير - بإيجاز - إلى بعض النصوص في كتاب جيمسون (اللاوعي السياسي) ، وذلك لأقدم إمكانية تواجه نظرية التبعية على مستوى الشكل المجرد ، ذلك قبل أن أرجع إلى يحيى الطاهر وأمين مرة أخرى .

في الفصل الأول من الكتاب يستلخ جيمسون لوي ألتوسير لينقد الاستخلاف المفرط في التبسيط لمفهوم السببية في فكر ماركس ، وفي سياق ملاحظاته يقدم نقداً لمفهوم (التناظر homology) كما يطرحه

وبذلك نكون قد قمنا في اللحظة نفسها بإنغالها والمحافظة عليها . (P.U ص ١٠)

إن هذا النوع من الديالكتيك المتجسد في أفكار جيمسون لا يظهر غالباً في نظرية التبعية، برغم أن نظرية التبعية تضىء لنا الكثير من قصص يحيى الطاهر .

إننا لا نمضي بعيداً عن العناوين في قصص يحيى الخيالية حتى نجد أنفسنا أمام ذلك السؤال الحير : هل الأمير في (حكايات للأمير..) هو نفسه الأمير في قصة (الأمير الصغير) التي ترجمت إلى العربية ، وقرأها يحيى في الخالب، أم أنه أمير العالم العربي في العصر الذهبي - للإنتاج الخراجي - الذي لا يزال يحيا في سلام بسبب طبيعة الغزو الرأسمالي الموصوف في القصص .. !!

الأول تمثيل رمزي للإمبريالية ، والثاني يمثل سياقاً مختلفاً ودالاً في بحثنا .

القصة الأولى في المجموعة « من الزرقعة الدائكة » حكاية « تثير بدورها التباساً حول عنوانها ، فهذا العنوان يحمل أكثر من مدلول ، حيث صفة (الأزرق) في « من الزرقعة الدائكة » تشير إلى « البحر الذي يربط مدينة الشتاء بالصيف » وربما تشير إلى (النيل) الأزرق .

على المرء أن يتعامل مع التسمية « الزرقعة الدائكة » باعتبارها تصويراً تجسدياً للطبيعة ، تلك الطبيعة التي سيضوئها الكونت . وبالإضافة لذلك ، فإن أسلحة الكونت ، وكذلك بطاته ، ذات لون أزرق أيضاً .

لغة نوع من الديالكتيك يبدو مجسداً في كل رمز ، عاكساً بذلك ديالكتيكية الشكل ، وهنا واضح في القصص التي يحكيها الرواي للأمير في لهجة حوارية ، حيث الأساليب التي يلجأ إليها هي : الحديث ، والمقامة للمبشرين من التراث الأدبي العربي لقد خلق القاص أساليب سردية عبر الديالوج ، إلا أنه قد ابتكر أيضاً ، وبشكل متزامن ، خليطاً ثرياً في أساليب الحكى يضارع الديالوج الغربي ، وذلك النمط من الحكى / السرد قد تناوله باحثين من قبل . ما يهمنا هنا هو أن الطبيعة

الحوارية لهذا النص - المنتج - من الهامش ، تضع التطبيق الميكانيكي لنموذج (مركز / هامش) في إشكالية مؤكدة ، إلا أنه لا يجب استدعاء قصص يحيى الطاهر لتحدى نظرية التبعية قبل أن نسأل عما إذا كان هناك شيء مماثل لا يجب وجوده في (الأمة العربية) لأمين ، خصوصاً أننا بدأنا بالزعم بوجود تشابهات جوهرية بالفعل ما بين «الروايتين» (يحيى ، وأمين) .

إن النقاش الواسع الذي أجراه جيمسون ، بطريقة شائقة ، حول العرضي ، والمتماثل ، من الناحية الواقعية ، يقوده إلى تحليل وظيفي - مفهوم - أنماط الإنتاج في التحليل الماركسي .

المشكلة ، فيما يرى جيمسون ، أن هناك انجذاباً في بعض الأدبيات الماركسية لتصوير أنماط الإنتاج في مجتمعات عديدة ، على نحو متطابق ومتزامن ، ووصفها بنية صورية متعالية ، وذلك الأمر يمتد في التاريخ بشكل تعميمي حتى لحظتنا الراهنة ، وخصوصاً حين مجابهة إشكاليات «تاريخية» خلال الانتقالات والتحولات من مرحلة اقتصادية إلى مرحلة لاحقة .

لو أن منظري التبعية يقومون تحت طائلة النقد ، بسبب هذا التناقض المنهجي المشار إليه ، فالأمر يختلف بالنسبة لسمير أمين . وأحد الأسس التي ينشئ عليها «روايته» - للتاريخ - تمثل تحدياً لصيغة التطور عبر تسلسل محدد لأنماط الإنتاج . يدهض أمين تلك الصيغة التي يتبناها ماركسيو الغرب بقوة ، مستنداً إلى وفرة هائلة من التفاصيل والمواد الاقتصادية والجغرافية والتاريخية ، حيث يوضح أن العالم العربي ، في العصور الوسطى ، لم يشكل تكوينات «إقطاعية» قبل رأسمالية ، وأن بذور الرأسمالية قد صدرت إليه من الإمبريالية الغربية ، فلك بالأحرى من اعتبارها نتاجاً لتطور طبيعي وحتى تم عبر تطور صوري لمراحل محددة من أنماط الإنتاج ، حيث يعكس بذلك ما حدث في الغرب مع فارق تأخر قرنين أو ثلاثة من الزمان .

تلك الدراسة. إن يحى قد تقف نفسه ذاتيا كما أشرت من قبل، إنه الصعدي الذي لا يجيد استخدام لغة غير لغته الأصلية، والذي انغمس في الفلكلور العربي وأغرق نفسه فيه. سمير أمين تعلم الفرنسية، وهو اقتصادي بارز اشتغل على نطاق واسع في أوروبا وأفريقيا والشرق الأوسط، وقدم أعمالا حول الاقتصاد السياسي في لغات عدة. إلا أن التأثير الفعال، المتسم بقدرة على الإقناع، في «رواية» كل منهما، إنما يوسع من الإمكانيات المتاحة أمام نظرية التبعية، وينهض حجة ضد التقسيم الجامد بين مركز ومحيط - أو هامش - على الصعيد الثقافي خاصة. إنهما يداخلان ضمن المصادر المتنوعة للتطور الثقافي العالمي، ويحتجان برأيهما على تهميش المحيط، سواء على الصعيد النظري، أو على صعيد القرار السياسي والاقتصادي في الحياة اليومية. ذلك في الوقت الذي نشئ فيه نحن - في الغرب - تصورا منعطا ومسخا عن طبيعة «ما تحت إنسانية» للهامش، لكي نبرر علاقة التطور غير المتكافئ التي خلقها نظامنا.

ولكى يشيد سمير أمين فرضيته، يضع مفهوم أنماط الإنتاج داخل السياق الزمني/ المكاني، وبذلك يتفادى السقوط في النزعة الميكانيكية، وعلى هذا الأساس يقيم تحليله للتاريخ الاقتصادي.

هنا، وفي مواضع أخرى، يصنف سمير أمين ضمن كتاب ما بعد البنيوية، وإن يكن «منهج» أكثر تقدما من تعبيراته التي تميل إلى الالتصاق، بحميمية أكثر، بنظرية التبعية.

*

كان هدفي في ذلك المقال أن أدلل على وجود علاقات قرابة جوهرية وأساسية بين أعمال يحى الطاهر وسمير أمين. وعلى الرغم من أنني أقر بأن مشروعا كهذا يبدو صوريا ومبهما إلى أقصى حد، بل ربما غير معقول، إلا أنني أميل إلى أن أستنتج - مستندا إلى البراهين - أن الاختلافات التي أشير إليها بين الكاتبين، وإنتاجيهما، إنما تعزز دلالة التشابهات والتقابلات التي لاحظتها في

الهوامش :

- (١) المخصصون في دراسة أدب المناطق الإقليمية - عربية، أفريقية... إلخ.
- (٢) انظر: مجموعة حكايات للأمير ضمن الكتابات الكاملة، دار المستقبل العربي، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٣، ص ٢٧٧، ٢٨١. وقد اعتمدنا هذه الطبعة لنقل كل الاقتباسات الواردة في النص الأجنبي بلغتها الأصلية ولجئنا رقم الصفحة بعد كل اقتباس.
- (٣) الموصوف في القصة بالقرين.
- (٤) انظر الكتابات الكاملة، سبق ذكره، ص ١٩٣ - ١٩٨.

(المترجم) .

مصادر البحث :

- An Amin, Samir The Arab Nations, tr Michael Pallis. Zed Press: London, 1978.
 PU Jameson, Fredric. The Political Unconscious. Cornell University, Ithaca, 1981.
 UD Amin, Samir, Unequal Development. Monthly Review Press: New York, 1976.
 WSA Hopkins, Terence and Wallerstein, Immanuel. World Systems Analysis. Sage: Beverly Hills, 1982.

يحى الطاهر عبد الله : الكتابات الكاملة . دار المستقبل العربي القاهرة : ١٩٨٣ .



رؤى نقدية

□ تفاعل الثقافات .

تفاعل الثقافات *

تزفيتان تودوروف

في القرن السادس عشر . وأخيراً ، باحثاً في علم المعرفة ، سأتساءل عن خاصية المعرفة العرقية (الأنثروبولوجية) أو عن الإمكانية المبدئية لفهم شخص آخر سوى .

هذا الموقف مؤكد إذن ويجوز تماماً الدفاع عنه . ولكننا ، مع هذا ، نشعر أنه في حالته تلك يظل ناقصاً . ذلك أننا لسنا بصدد ظواهر فيزيائية أو كيميائية بل كيانات إنسانية ؛ وأن مفاهيم مثل العنصرية ومعاداة السامية والعمالة المهاجرة والحد الأقصى لاحتمال الوجود الأجنبي والتعصب الديني والحرب وإبادة السلالات تحمل في طيها كماً هائلاً من المشاعر والأحاسيس لا تحتتمل التجاهل . ربما وجدت فترات من التاريخ أمكن فيها التحدث عن تلك المفاهيم دون انفعال أو انحياز (وإن كنت لا أعرف لها وجوداً) ؛ ولكن ، من المخزي اليوم ، وفي فرنسا ، أن نحاول الحفاظ على أسلوب أكاديمي بحث في الوقت الذي

في اللحظة التي أنطرق فيها إلى الموضوع الذي يشير إليه هذا العنوان : « تفاعل الثقافات » ؛ أي الأشكال التي يتخذها التقابل والتفاعل والتمازج بين مجتمعين بهمنهما . أسألك عن ماهية مقالتي هذا : أهو مقال المالم ؟ ذلك اختيار جائز بل مشروع . عالماً للاجتماع ، سأدرس آثار تعايش عدة مجموعات ثقافية على الأرض نفسها أو أشكال التثقيف التي طرأت على جمع من المهاجرين . ناقدًا أدبياً ، سأوضح تأثير متيرن على دييرو أو أثر ازدواجية اللغة المحيطة بكافكا على كتاباته . مؤرخاً ، سأسجل النتائج المترتبة على الغزو التركي لجنوب شرق أوروبا في القرن الثالث عشر أو نتائج الاكتشافات الجغرافية الكبرى على أوروبا الغربية

« ترجمة مجموعة من الباحثين المترجمين في سيمانار الترجمة بقسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب ، جامعة عين شمس ، تحت إشراف هدى وصفى . واشترك في الترجمة : بهار جاكسون ، مها عليوة ، دلال أميب ، هالة فودة ، رغدة أبو الفتوح ، نشوى عبدالهادي .

الحقيقة إلى مجرد مطابقة الوقائع للأحداث التي ينادى بها العالم ، أو اختزالها إلى حقيقة منجلية حسب عقيدة المناضل على حد سواء . فهو بالأحرى يتطلع إلى حقيقة تتقدم نحوها بقبولنا مساءلة الذات والحوار إلى أن تتفق عليها .

وأستشف إذن هدفاً مشتركاً للفنون والعلوم الإنسانية (التي من ناحية أخرى تستخدم أشكالاً وخطابات متباعدة للغاية) ألا وهو كشف - وإذا لزم الأمر: تعديل - مجموعة القيم التي تستخدم على أنها مبدأ منظم لحياة جماعة حضارية معينة . ليس الفنانون و العلماء - الإنسانيون - مخيرين في اتخاذ موقف أو تجنبه بالنسبة لهذه المجموعة من القيم ، طالما تشمل خطتهم الكشف عن جانب مجهول للوجود الإنساني الذي لا يمكن تصوره خارج إطار علاقته بالقيم . ولكنهم ، إذ يركون هذه العلاقة الحتمية ، يستطيعون أن يلتزموا بها بقدر أكبر من المسؤولية . يروى تشيلاف ميلوش في كتابه (الفكر الأسير) كيف أن الكثيرين من الوطنيين البولنديين قبيل الحرب اكتشفوا بفرع شديد أن خطتهم المعادية للسامية التي أُلقيت على سبيل التحدي ترجمت خلال الاحتلال النازي إلى وقائع ملموسة أي إلى مقابر جماعية . ولتجنب هذا الاكتشاف المتأخر والفرع الذي قد ينجم عنه ، من الأجدر للفنانين والعلماء أن يلتزموا على التو بوظيفتهم باعتبارهم مثقفين وعلاقتهم بالقيم ، أي أن يقبلوا دورهم الاجتماعي .

وتظهر هنا مشكلة إضافية خاصة بعلاقات التبادل الثقافي ، وهي أن الكل قد أجمع على حالتها المثلى . وهذا شيء يدعو إلى الدهشة : فبينما تتكاثر التصرفات العنصرية ، لا يعلن أحد انتماءه إلى أيديولوجية عنصرية . فالكلمة ينادى بالسلام والتعايش السلمي والتفاهم والتبادلات المتوازنة والعدالة والحوار المجدي . هذا ما توصى به المؤتمرات الدولية وتتفق عليه ندوات المتخصصين وتردده برامج الإذاعة والتلفزيون . ولكن ،

يتألم فيه جسداً وروحاً الكثيرون من الأشخاص كل يوم ، بسبب التشاؤم .

أواجب علىّ إذن أن أكون رجل المواقف ؟ هذا أيضاً وضع قائم بالفعل ومفيد حتماً . في هذه الحالة ، سأعرف في أي جانب أقف ؛ سأشارك في المظاهرات وأوقع على عرائض ، أو إذا كان مزاجي مسلماً أكثر ، سأكرس جزءاً من وقت فراغي نحو أمية العمال المهاجرين . ولكن هنا بالضبط تكمن المشكلة : فأننا لا أهتم بذلك إلا في وقت فسراغي ، على هامش اهتماماتي الرئيسية . مثل أي شخص ، أستطيع أن أشارك في نشاط لصالح هذه المجموعة المضطهدة أو تلك ؛ ولكن ما أفعله في باقي الوقت شيء آخر تماماً ؛ ولا يختلف فضالي عن فضال الآخرين لكوني مؤرخاً أو عالم اجتماع في حياتي الخاصة - إن جاز التعبير .

نشاط العالم ونشاط السياسي ، هما نشاطان لشخص واحد على حد سواء يعاينان من فصلهما الواحد عن الآخر . ولكن هل نستطيع أن نتخيلهما في علاقة أخرى غير التناوب (عالم من التاسعة إلى الخامسة ، مناضل من الخامسة إلى التاسعة) ؟ نعم ، على شرط أن نعترف بأنه يمكن إيجاد وظيفة ثالثة بجانب هاتين الوظيفتين ، أشير إليها بهذا اللفظ الغريب الذي فقد دلالته ، بل قيمته الوظيفية الفكرية . أريد أن نفهم ، من خلال تلك الكلمة ، أهمية أن يفصح الباحث في مجال الفكر الإنساني وإنجازاته عن القيم الكامنة في أعماله ، وعلاقتها بقيم المجتمع . ليس المثقف ، بصفته تلك ، رجل المواقف : فعمله في خدمة الحكومة أو فضاله السري لا يجعلان منه مفكراً . يتطلع رجل المواقف من قيم ضمنية ؛ أما المثقف ، فهو على النقيض ، يجعل منها موضوع تفكيره ذاته . فوظيفته نقدية في المقام الأول ، ولكن بالمعنى البناء للكلمة : فهو يقارن الخاص الذي نعيشه جميعاً ، بالعام ، ويخلق حيزاً نستطيع أن نناقش خلاله شرعية قيمنا . إنه يرفض اختزال

الواسع حول موضوعين رئيسيين ، وهما الحكم على الآخرين ، والتفاعل مع الآخرين .

الحكم على الآخرين :

لقد نشأت في بلد صغير يقع على طرف من أطراف أوروبا وهو بلغاريا : يشعر البلغار بعقدة نقص تجاه الأجانب ، إذ يعتقدون أن كل ما يأتي من الخارج خير مما عندهم . صحيح أن كل أركان العالم الخارجي لا تتساوى ، بل إن بلدان أوروبا الغربية تجسد خير ما هو أجنبي . فالبلغار يطلقون على هذا الأجنبي اسماً متناقضاً ، يفسره موقعهم الجغرافي ، إذ يقولون إنه « أوروبي » . فالأقمشة والأحذية وماكينات الغسيل والخياطة والأثاث وحتى السردين الملب ، كل شيء أفضل عندما يكون « أوروبياً » . ومن هنا ، فكل ما يمثل الثقافات الأجنبية من أشخاص وأشياء يحظى باهتمام مسبق تتلاشى فيه اختلافات البلدان التي تشكل الصور الجامدة للخيال العرقي في أوروبا الغربية . ولذلك كان أي بلجيكي أو إيطالي أو ألماني أو فرنسي يبدو لنا محاطاً بهالة من الذكاء المفرط والأحاسيس الراقية والدوق الرفيع ، ونحن له إعجاباً لا يشوبه سوى الغيرة والحسد اللذين كانا يملكاننا نحن الصبية عندما كان أحد البلجيكين المارين بصوفيا يدير رأس فتاة أحلامنا ، فإذا ما رحل البلجيكي ، قد تستمر الفتاة في النظر إلينا بتعالي .

وبناءً على ذلك ، فإن البلغار متفتحون للثقافات الأجنبية : فهم لا يحلمون إلا بالسفر إلى الخارج (إلى أوروبا على وجه الخصوص ، ولكن لا بأس من بقية الأقطار) بل يقبلون على تعلم اللغات الأجنبية ويتدققون على قراءة الكتب ومشاهدة الأفلام الأجنبية ، تسبقهم عين الرضا . وعندما جئت إلى فرنسا للإقامة بها ، أضيف إلى هذا الاستحسان المسبق للأجانب إحساس جديد : حينما كنت مضطراً للوقوف عند قسم الشرطة

بالرغم من ذلك كله ، لازلنا نعيش في الانفتاحهم والحرب . وقد يبدو أن الإجماع على تعريف « المشاعر الطيبة » في هنا الصدد ، والاعتقاد العام بأن الخير أفضل من الشر ، يحولان دون تحقيق هذه الأهداف السامية ، كأن شيوع هذه الأفكار يحد من فاعليتها .

فعلينا إذن أن ننقد هدفنا السامي من الابتذال . ولكن كيف ؟ لا نستطيع ، بطبيعة الحال ، تبنى عقيدة ظلامية أو عنصرية مجرد الحصول على مزايا التفرد . وإنني أرى إمكانية التحرك في اتجاهين . من جهة ، لا يكون للممثل العليا فاعلية إلا إذا حافظت على علاقتها بالواقع . وهذا لا يعني أن نطش من شأنها حتى نجعلها سهلة الإدراك ، ولكن يعني ألا نفصلها عن العمل في مجال المعرفة . لا نريد إذن ، في جانب علماء - فنيين محابدين ، وفي الجانب الآخر مفكرين أخلاقيين يتجاهلون الحقائق الإنسانية ، بل نريد باحثين يرون البعد الأخلاقي لأبحاثهم ورجال مواقف على دراية بنتائج المعرفة . ومن جهة أخرى ، لست متأكداً من أن الإجماع على « المشاعر الطيبة » بهذا الكمال الذي يبدو عليه للوهلة الأولى . فعلى النقيض ، يهيم لدى أننا نشير في أغلب الأحيان إلى متطلبات متناقضة تصب في تيار من المشاعر الكريمة ، وبعبارة أخرى أننا نريد ، كما يقول المثل ، « أن نحتفظ بالبيضة والكتكوت » . لكي ننجو من الابتذال ، علينا أن نظل صادقين ومنطقيين مع أنفسنا ، وإذا أدى بنا ذلك إلى اللامعقول ، فعلينا أن نبدأ من الصفر من جديد .

وكان لا بد من ذكر كل ما سلف لشرح خصائص الحديث الآتي . وإنني أتحدث بطبيعة الحال عن اتجاهه ، دون التنبؤ بدرجة نجاحه . أتناول موضوعي على ضوء تجربتي الخاصة ، وهي تجربة مؤرخ ومفسر للفكر الخاص بالتفاعل الثقافي ، ولكنها أيضاً تجربة فرد عاش ولا يزال يعيش ، مثله مثل الآخرين ، تلك التعددية الثقافية في حياته الشخصية . سوف يدور تناولي السريع لهذا المجال

ثقافتنا . فالبلغاريون المعجبون بـ « أوروبا » يمثلون الشكل الأول الذي يمكن أن نطلق عليه المائليتيشية ، مستخدمين الكلمة التي وصف بها المكسيكيون الولع الأعمى بالقيم الغربية ، الإسبانية قديماً ، الأنجلو أمريكية الآن ، وهى كلمة اشتقت من اسم « مالتيتشى » الشهيرة ، المترجمة المحلية لكورتيس . ومع أن حالة « المالتيتشى » نفسها قد تكون أقل حسماً مما يشير إليه المصطلح التحقيرى للمائليتيشية ، إلا أن الظاهرة مؤكدة فى كل الثقافات التي تشهر بالنقص تجاه ثقافة أخرى .

أما الشكل الثانى فهو مألوف للتراث الثقافى الفرنسى (ولباقى التراث الغربى) : إنه تصور الهمجي الطوبى ، أى الثقافات الأجنبية التي تحظى بالإعجاب بسبب بداليتها وتخلّفها وتأخرها التكنولوجى على وجه الخصوص . إن هذا الموقف مازال قائماً حتى يومنا هذا ، ويمكن تعرفه بوضوح فى هذا الخطاب البيغوى أو ذاك المتحيز للعالم الثالث .

تلك التصرفات المحابية للأجانب قد تكون محبذة ولكنها بالتأكيد غير مقنعة ، لأنها تنقسم مع معاداة الأجانب نسبة القيم التي تركز عليها ، تماماً كما لو أعلنت أن الرؤية الجانبية أفضل فى ذاتها من الرؤية الأمامية . وهذا ينطبق أيضاً على مبدأ التسامح الذي ننادى به كثيراً اليوم . فنحن نحب أن نواجه التسامح بالتعصب ونجعل التسامح فى مرتبة أسوأ ، ولكن فى تلك الحالة ، تكون اللعبة ناجحة مسبقاً . فلا يعد التسامح ميزة إلا إذا كانت الأشياء التي يمارس قبلها التسامح غير ضارة فى الواقع : لاداعي لإدانة الآخرين لأنهم يختلفون عنا فى عاداتهم الغذائية والصحية أو فى زيهم - مع أن مثل هذه الإدانات شائعة للغاية - وفى المقابل ، يعد التسامح فى غير محله إذا كانت الأشياء المقصودة هى غرف الإعدام بالغاز النازية ، أو لنأخذ مثلاً أبعد ، التضحيات البشرية عند الأزيك : فالتصرف

لساعات أنتظر تجديد تصريح إقامتى ، كان لا يسمنى إلا أن أشعر بالتعاطف مع باقى الأجانب الواقفين بجوارى فى الطابور - سواء كانوا من المغرب العربى أو من أمريكا اللاتينية أو أفريقيا - الذين يعانون من الإجراءات الشاقة نفسها ، زد على ذلك أن الموظفين والحراس والسعاة وباقى رجال الشرطة ، على غير عادتهم ، لا يميزون بين هذا وذاك ، فكل الأجانب ، لأول وهلة على الأقل ، كانوا يلحقون المعاملة نفسها . ففى فرنسا ، أيضاً ، كان الأجنبى يمثل لى شيئاً طيباً ، ليس باعتباره مصدر حسد هذه المرة ، ولكن بوصفه رقيقاً فى العناء - وإن كان ذلك العناء نسبياً تماماً فى حالتي الخاصة .

غير أننى عندما تطرقت إلى التفكير فى تلك المسائل ، أدركت أن موقفاً كهذا لا بد وأن يستدعى إلى النقد ، ليس فقط فى الحالات المفرطة فى الوضوح التي يتجلى فيها هذا السلوك أمام العين ، ولكن من حيث المبدأ ذاته . ذلك أن الحكم ، الذى قدرته قائم على مقياس مطلق النسبية : فالمرء يعد أجنبياً فقط ، فى نظر مواطني بلد ما (...) ، والأمراً لا يتعلق هنا بصفة جوهرية ، فعندما نقول عن شخص ما إنه أجنبى ، فكأننا لم نقل شيئاً . ولكننى لم أكن أبحث عن مغزى هذا التصرف أو ذاك ، أهو عادل وجدير بالإعجاب ؟ كان يكشفنى أن أستنتج أنه من أصل أجنبى . إن فى ذلك مغالطة للمنطق يتقاسمها حب الأجانب مع معاداتهم أو مع العنصرية (حتى وإن انطلق من نية أفضل) ، وهى المغالطة التي تفترض وجوب تضامن الخواص المختلفة لشخص ما ، حتى وإن كان هذا الشخص فرنسياً وذكياً فى آن ، أو كان ذاك جزائرياً وجاهلاً ، فإن ذلك لا يسمح باستنتاج الصفات المعنوية من خلال الصفات الجسدية ، ولا بتعميم ذلك الاستنتاج على كل مواطنيه .

لحب الأجانب شكلان يتوقفان على انتماء هذا الأجنبى إلى ثقافة تبدو بوجه عام أعلى أو أدنى من

فيتجنبون الحديث علناً). فعلى سبيل المثال قرأت في مجلة أساتذة اللغة الفرنسية « الفرنسية في العالم » في عدد مخصص لموضوعنا ذاته نشر عام ١٩٨٣ تحت عنوان « من ثقافة إلى أخرى » ، لكاتب لاشك في نواياه الحسنة ، ذلك الهجوم على مقارنة الثقافات :

« إن المقارنة من حيث هي زاوية تحليل للثقافات تتطوى على الكثير من المخاطر ، وخاصة لتلج الثقافات (...) ، نظرياً ومنهجياً تعد المقارنة خطرة . فإن محاولة عقد مقارنة ، والرغبة في إيجاد العناصر نفسها في كل ثقافة ولكن بأشكال مختلفة أو درجات نضج متباينة ، كل ذلك يتطلب الاعتقاد بوجود رسم بياني ثقافي عالمي تنظم من خلاله كل الثقافات . ومن المعروف أن الكل يرجع العالَم إلى نفسه » (العدد رقم ١٨١ ، ص ١٤) .

فالمقارنة خطيرة لأنها تؤدي إلى الحكم وإلى الترتيب للنتائج - هنا أفضل من ذلك - ومثل هذه أفعال تتسم حتماً بالمركزية الذاتية . ولكن بهذا الشكل نجعل من الكائنات البشرية جزئيات فيزيائية أو ، في أحسن الحالات ، فئران تجارب . فمما لاشك فيه أن البشر محدودون بسيرتهم ، بحالتهم المادية واتمائمهم العرقي ؛ ولكن أيكونون كذلك إلى درجة لا يمكنهم من التحرر من تلك القيود أبداً ؟ ماذا عن الضمير والحرية الإنسانيين ؟ وماذا عن تطلعات البشرية إلى العالمية ، المؤكدة منذ قدم الزمان : أكانت تلك التطلعات مجرد مظاهر مقنعة نوعاً ما للمركزية العرقية ؟ إن مثل هذا الخطاب المفرط في النزعة الحتمية لا يخلو من نتائج سياسية : إذا حاولنا إقناع البشر أنهم عبيد ، فإنهم يصدقون ذلك في النهاية . هكذا تتجلى ، خلف المطلب النظري والمنهجي المزعوم ، تحيزات إيديولوجية ذات نزعة تسمية لا يبررها شيء بل تتنافى ووقائع علة .

الوحيد المقبول تجاهها هو الإدانة (حتى وإن كانت تلك الإدانة لاتعرفنا إن كان علينا أن نتدخل لوقف تلك الأفعال ولاكيف) . والأمر يتمثل تقريباً بالنسبة للإحسان المسيحي أو الشفقة تجاه الضعفاء والمهزومين : إذ كما أنه من المجحف أن نعتبر شخصاً ما على حق بمجرد أنه الأقوى ، فإنه من الخطأ أن نعلن أن الضعفاء دائماً على حق بسبب ضعفهم ذاته ، فهكذا ترتقى حالة عابرة ، أو ظرف تاريخي طارئ إلى مرتبة الصفة المميزة .

وعن نفسي أعتقد أن الشفقة والإحسان والتسامح وحب الأجانب لا يجب استبعادها جذرياً ، بشرط ألا نجد تلك الصفات مكانها بين المبادئ التي يتأسس عليها الحكم . وإذا أدت غرف الإعلام بالفاز أو التضحيات البشرية ، فليس ذلك بسبب مشاعر كهذه ولكن باسم مبادئ مطلقة تنادي ، على سبيل المثال ، بالمساواة بين حقوق كل الكائنات الإنسانية أو تنادي بحرمة الشخصية البشرية . ولكن هناك حالات أخرى أقل وضوحاً : فالمبادئ تظل معنوية وتطبيقها يسبب مشاكل قد يستغرق حلها بعض الوقت ، ريثما يحدث ذلك ، فإنه من الأفضل بالطبع أن نطبق التسامح بدلاً من التسرع في الحكم . وفي حالات أخرى أيضاً ، ندرك جيداً أي جانب يكون على حق ، ولكن اليأس والحرمان والألم لها أهميتها أيضاً ويجب أخذها في الحسبان . إن ترك المبادئ المعنوية وحدها تقود التصرف اليومي يؤدي سريعاً إلى المخالفة البوريتانية التي تؤثر الأفكار المجردة على الأشخاص . إذن فالشفقة والتسامح مشروعان ولكن عن طريق التدخلات العملية ، وردود الأفعال المباشرة ، والأفعال الملموسة ، وليس بجانب مبادئ العدل أو المقاييس التي تتأسس عليها الأحكام .

غير أن هناك قضية أولية لابد من البت فيها ، وهي معرفة ما إذا كان الحكم على الثقافات الأجنبية مشروعا في حد ذاته أم لا . ويبدو أن معاصرنا المستترين أجمعوا على الرد على هذا السؤال بالنفي (أما الآخرون

كلاً أعلى أو أقل شأنًا من تلك (فسيكون ذلك أيضاً بمثابة رؤية التناقص في كل شيء) ، ولكن يجوز لي أن أقول إن سمة ما لثقافة ، سواء كانت ثقافتنا أو ثقافة أخرى ، أو إن سلوكاً ثقافياً معيناً جدير بالإدانة أو بالمدح . فإفراطنا في الاهتمام بالظروف التاريخية أو الثقافية ، يؤدي بنا إلى أن نغفر كل شيء ؛ ولكن التعنيد على سبيل المثال ، أو ختان البنات مثلاً آخر ، لا يبرهما كونهما يمارسان في إطار ثقافة معينة .

إن إدراكنا لهذا الحق وذلك الواجب لا يكفي لحل مشاكل حكم الثقافات على بعضها البعض ، وإبراز بعض هذه المشاكل ، أود أن أذكر بعضاً من الفلاسفة الفرنسيين القدامى الذين تناولوا بالبحث هذه القضايا . من الممكن أن نتخذ مونتاني Montaigne مثلاً لمبدأ التسامح والنزعة النسبية المطلقة . كل شيء بالنسبة له ناجم من العادات . ولأن العادات لا تستند إلا لنفسها ، فمن المستحيل أن تفصل بين اثنين من العادات بما أنه لا توجد بينهما أوجه مقارنة حيادية . ويرى مونتاني ، مثل كاتب مجلة « اللغة الفرنسية في العالم » السابق ذكره ، أن أي حكم إنما يستمد جلوه من الثقافة وليس من الطبيعة ، فيقول : « ليس لدينا أي تصور آخر للحقيقة وللحكمة سوى مثال الآراء وعادات البلد الذي نحيا فيه وفكرتنا عنه » (المقالات : ١ ، ٣١) . وأي تقليد من الممكن تبريره . يقول مونتاني : « لكل عادة حكمته » (٣ ، ٩) ، أما الدم أو المدح الذي نحمله لها فهو نابع من قصر في الرؤية الناتج عن المركزية العرقية . يقول مونتاني : « كل يصف بالهمجية ما لا ينتسب لعرقه » (١ ، ٣١) .

ولكن هذا الموقف المعجم الذي يتبناه مونتاني ويدعو فيه للتسامح غير مقبول ، ونص مونتاني خير دليل على المآزق التي وقع فيها . أولاً ، يتناقض هذا الموقف مع نفسه : فهو يعلن أن جميع المواقف متساوية ثم يفضل واحداً بعينه وهو التسامح . ثم لا يكاد يقول إن

أعتقد أن خلف الخوف من التدرج والحكم شبح العنصرية ، فنقتع أنفسنا بأن إدانة التضحية البشرية قد تظهرنا في صورة دعاة تفوق الجنس الأبيض . وقد كان بيفون Buffon وجوبينو Gobineau مخطئين حقاً حين تصورا أن الحضارات تشكل هرمًا وحيداً يرتفع على قمته الجرمان الشقر أو الفرنسيون ، ويشغل قاعدته أو بالأصح قاعه الهنود الحمر والسود . ولكن خطأهما لا يكمن في تأكيدهما أن الحضارات متباينة ولكن قابلة للمقارنة ، لأننا دون هذا سننفى وحدة النوع البشري ، مما يحتمل « أخطاراً » أشد بكثير ، إن الخطأ هو افتراض تضامن الحسى والمعنوى ، لون البشرة والأشكال التي تتخذها الحياة الثقافية ؛ وبعبارة أخرى فإن الخطأ ينتج عن تفكير حتمى يرى التناقص في كل شيء ؛ تفكير نماء الموقف العلمى الذى يرفض أن تكون سلسلتان من المتغيرات ، يمكن ملاحظتهما في الوقت نفسه والمكان نفسه ، غير متصلتين بعلاقة ترابط .

يجب أن نسهب ، حتى إذا افترضنا أن تلك العلاقة السببية بين الحسى والمعنوى قائمة (وهو ما ليس حادثاً الآن) وأنه تم إبراز تدرج على مستوى الصفات الحسية ، فإن ذلك لا يستتبع أن تعتق المواقف العنصرية . إننا نخشى فكرة اكتشاف فروق طبيعية بين أجزاء من البشرية (على سبيل المثال : النساء أقل قدرة في الاستيعاب الكلى للفضاء ، والرجال أقل تمكناً في اللغة) . ولكن لا داعي للخوف من الإجابة عن سؤال يظل إمبيريقياً بحثاً ، لأنه أياً كانت تلك الإجابة ، فإنها لا يجوز أن تبرر تشريعاً غير متساو . إن الحق لا يستمد أساسه من الواقع ، والعلم لا يمكنه أن يصنع أهداف البشرية . إن العنصرى يقيم عدم المساواة في الحقوق من عدم المساواة المفترضة في الواقع ، إن هذه النقطة هي التي تدعو إلى الاستنكار ، أما ملاحظة حالات عدم المساواة فليست في ذاتها مذمومة .

ولا يوجد أى سبب للعدول عن عالمية النوع البشرى ؛ فلا يجوز لي أن أقول إن هذه الثقافة بوصفها

قاموا لتوهم بثورتهم) في حين أن « هناك مسافة كبيرة تفصل بينهم وبين عبودية الهنود وهمجية القبائل الأفريقية وجهل البدائيين » .

قد نجد أن أساس المقارنة محدود ، ولكن هذا لا يمنع أنه قائم وبوضوح ، وأن كوندورسيه قد استطاع أن يستند إليه في تقييمه لهذه الحضارة أو تلك . ثم إنه لا يكتفى بالملاحظة والحكم ، ذلك أنه يرى للحياة على الأرض مثلاً أعلى وهو أن يصبح جميع البشر متساوين . ونراه يخاطب السود فيقول :

« إن الطبيعة قد خلقتكم لكي تتمتعوا بالروح نفسها والعقل نفسه والفضائل نفسها التي تتمتع بها البيض » .

بخلاف العنصريين ، يرى كوندورسيه أنه لا ارتباط بين الفوارق الحسية والفوارق المعنوية : نستطيع إذن التأثر على الفوارق المعنوية . أما الوسيلة التي تؤدي إلى مثل هذه المساواة بين البشر على أعلى مستوى ، فهي التربية وتقدم التنوير : إن الإنسان الفرد قابل للتحسن ، يكفي لتحقيق ذلك أن توفر له الوسائل اللازمة . وهذا يعني من الناحية العملية أن على الشعوب المستنيرة ، أي فرنسا والشعوب الأنجلو أمريكية ، أن تنشر الحضارة في باقي أجزاء العالم ، كما يقول :

« عن طريق جاليات من المواطنين ينشرون في أفريقيا وآسيا مبادئ ونموذج الحرية والتنوير والعقل الأوروبي » .

نتعرف هنا مشروع الاستعمارية كما تحقق فيما بعد في القرن التاسع عشر على أيدي تلك الشعوب ذاتها . ربما لم يكن من اللازم أن تتبع كوندورسيه إلى هذا الحد البعيد ، فهو لا يكتفى بإرساء سلم أوحد للقيم ، بل يريد فرق هذا تغيير الناس والشعوب ، يريد أن يصدر الثورة ولهذا فهو يقر المشروع الاستعماري . ومونتاني ، على العكس ، حين يكتفى بمشروعه الواضح ، فهو في آن محافظ ونسبي النزعة : بما أن جميع الأعراق تتساوى فليس من المجدي ، بل إنه من الضار تغييرها .

لكل تقليد باعته حتى يدين أحدها وهو أن يتغلق المرء على مواطنيه وهو في الخارج وأن يحتقر الأهالي الأصليين للبلد الذي يقيم فيه . ولكن لإبداء هذا اللوم ألا يضطر مونتاني إلى الحكم على الأعراق بمقياس ما هو ليس من الأعراق ؟ ثم إن موقفه هذا يتعارض مع باقي آرائه ؛ خاصة مع أسطورة البدائي الطيب التي يعد مونتاني واحداً من أنصارها المخلصين : فإذا كان البدائي يبدو طيباً ، ليس فقط لنفسه ولكن بالنسبة لنا أيضاً ، فهذا يعني أن الطبيعة قيمة تصلح لجميع الثقافات . لم تمد الهمجية إذن ناتجة عن قصر في الرؤية : فهو يقول ، في حديثه عن أكل البشر أنفسهم الذين اتخذهم سابقا حجة لتعريفه النسبي لكلمة الهمجية : « إننا تفوقنا عليهم في الكثير من أشكال الهمجية » . ولكنه ، حينما يتحدث عن التفوق ، يقارن ويحكم . وأخيراً ، فهؤلاء الهمجيون لا يتسمون بالطبيعة سوى لأنهم يجلسون المثل الأعلى لدى مونتاني وهو عالم القيم الرومانية والإغريقية كما يتصوره مونتاني وبما شاء : الشجاعة الحرية واحترام المرأة ، وحتى شعرهم لا يستحق المدح إلا للسبب نفسه ؛ فكما يقول مونتاني : « لا يخلو هذا الخيال (أي خيال الهمجي) من الهمجية فحسب ولكنه يتميز أيضاً بالنواسية » . إذا كان اندفاع مونتاني في بدايته نبيلاً ، فهو في نهاية الأمر يعود بموقفه دون أن يشعر إلى المركزية العرقية التي ظن أنه يحرلنا منها ؛ فقد وصل بطبيعة الأمر لإصدار أحكام تقييم باسم معايير مطلقة ، ولكن هذه المعايير لا تعكس سوى آرائه الشخصية بشكل عفوي .

قد يكون من المفيد أن نتجه الآن لمؤلف لا ينزع فقط للعالمية ولكنه يدعو إليها ، وهو كوندورسيه Condorcet ، آخر رواد جماعة الموسوعيين الفرنسيين . فهو لا يتردد في الكشف عن مبادئه المطلقة . انطلاقاً من التنوير ومن العقل العالمي ، يضع كوندورسيه سلباً للحضارات تأتي في قمته كما يقول : « أكثر الشعوب استتارة وحرية وتخبراً من الآراء المسبقة ، وهي شعوب فرنسا والشعوب الأنجلو أمريكية » . (أي هؤلاء الذين

نستطيع إذن في آن أن نحكم على الحضارات الأخرى وأن نتركها في حالها ، بل قد يكون هذا هو الهدف الأسمى الذي تصبو إليه أية حضارة في نضجها . ولكن ، ألن يأتي هذا الموقف السلبي لصالح من لا يشاركنا هذا الهدف ؟ ألا يبدو من يعلن انتماءه لدين متمسح ثم لا يدعو الآخرين لاعتناقه ، ألا يبدو في موقف أضعف من المزمع الذي يفرض على الجميع اعتناق دينه ؟ ألا يعرض التطور الديمقراطي الذي يجعل الدول لدين الحزب باعتبارها وسيلة لتسوية النزاعات الدولية ويجعلها تتخلى عن جيشها ، ألا يعرض تلك الدول لهجمات جيرانها المدججين بالسلاح ، وبذلك يختفى هذا الشكل من الحضارة الرفيعة التي قادتهم لنزع السلاح ؟ كان مونتسكيو قد ذكر هذه المفارقة في كتابه (رسائل فارسية) في حديثه عن الاستبداد الذي تكابده المرأة ، فقال :

« إن السلطان الذي نملكه عليهم هو استبداد حقيقي ، فهن لم يدعنا نأخذ هذا السلطان إلا لأنهن أكثر رقة منا وبالتالي أكثر إنسانية وحكمة . إن هذه المزاي التي كان من شأنها أن تعطيهن التفوق لو كنا عاقلين ، جعلتهن يفقدن لأننا لسنا عاقلين قط . »

كلما ازدادنا إنسانية وحكمة قلَّت لدينا الرغبة في الاستبداد بالآخرين وسهل عندئذ على الآخرين أن يستبدلوا بنا سواء تعلق الأمر بالتعصب الديني بالأمس أو بوضع المرأة اليوم أو بمصير أوروبا الغربية غداً . نجد أنفسنا دائماً أمام المأزق المنطقي نفسه الذي طرحه مونتسكيو دون أن يدلنا على المخرج : إن التفوق يصبح نقصاً ، والأفضل يؤدي للأسوأ ، ولا تكفي قدرتنا على الحكم حتى تتوفر لدينا الإمكانيات العملية لتطبيقه . هذا وقد أكون مخطئاً : ماذا لو أن حل هذه المشكلة موجود فعلاً عند مونتسكيو ولكنه فضل أن يترك لنا اكتشافه ؟ ألم يقل في كتاب (روح القوانين) : « ليست القضية

ألا يمكننا التفوق بين نزعة كونلدورسيه للعالمية وميل مونتاني إلى عدم التدخل ؟ يمثل مونتسكيو هذا الموقف الوسط . يبدو مونتسكيو للوهلة الأولى مؤيداً للمذهب النسبية ، يسير على خط مونتاني ويحقق على ما يبدو مشروعه . يقول مونتسكيو في (روح القوانين) : « في بحثي هذا ، أنا لا أبرر العادات ولكني أبين أسبابها » (١٦ ، ٤) . ومونتسكيو مثله مثل مونتاني لا يقصد تغيير الحال القائم للأمور . ولكن إلى جانب هذه التصريحات ، لا يفقد مونتسكيو إيمانه بمبادئ العدالة العالمية ولا « بملاقات المساواة السابقة للقانون الوضعي الذي يقرها » (١ ، ١) . نفذ بعد ذلك مونتسكيو هذه الفكرة الجديدة المزدوجة في البناء الهائل لكتابه (روح القوانين) . فمن جهة ، يرى من الضروري أن نأخذ في الاعتبار الظروف التاريخية والجغرافية والثقافية ، أي ما يسميه بـ « روح الأمة » . وبالنسبة للكثير من المواضيع ، يجب أن نوقف الحكم ريثما نعرف المزيد . من جهة أخرى ، يقوم تصنيفه للأنظمة السياسية على تمييز مطلق بين الحكومات الاستبدادية والحكومات المعتدلة : بإمكاننا أن نختار بين الكثير من الأنظمة تبعاً لما لدى انسجامها مع ظروفها الخاصة ، ولكن شريطة أن يتوافر فيها مبدأ الاعتدال العالمي . يقول مونتسكيو :

« ليس العيب في أن تنتقل الدولة من حكم معتدل إلى آخر معتدل ، مثلاً من الجمهورية إلى الملكية ، أو من الملكية للجمهورية ، ولكن عندما تنهار وتنحدر من الحكم المعتدل للاستبداد » (٨ ، ٨) .

إن الاستبدادية ضرر لأنها تركز كل السلطات في يد واحدة ، في حين أن الأمة هيكل غير متجانس ، لا تناسبه أبداً سلطة وحيدة متفردة . إن الاعتدال هو أن نأخذ في الاعتبار عدم تجانس السكان واختلاف تطلعاتهم على مستوى تنظيم الدولة وتوزيع السلطات .

أن يجعل الآخرين يقرأون ولكن أن نجعلهم يفكرون» (١١ ، ٢٠) .

التفاعل مع الآخرين :

يمكننا أن نميز مستويين في العلاقات الدولية :
فيوجد من جهة التفاعل بين الدول ، ومن جهة أخرى التفاعل بين الثقافات ؛ ويمكن للثنتين أن يوجد في وقت واحد . فالملاقات بين الدول التي ترتكز ، بالرغم من الجهود التي تبذلها بعض الجهات العالمية ، على معيار واحد هو توازن القوى والمصالح ، لا تشكل جزءا من موضوعي ، وسأحاول أن أصف فقط بعض أشكال وأهداف العلاقات بين الثقافات .

فالمجتمعات الإنسانية ترسخ علاقات متبادلة منذ نشأتها . وكما لا يمكننا تصور أناس يعيشون بادئ ذي بدء في عزلة لم في مجتمع بعد ذلك ، فلا يمكننا تصور ثقافة ما بلا أي علاقات مع ثقافات أخرى : فالهوية تولد من إدراك الاختلاف . وعلاوة على ذلك ، فإن ثقافة ما لا تتطور إلا بالتصالاتها : فالثقافات جزء لا يتجزأ من الثقافة . وكما أن بوسع الفرد أن يكون محبا أو مبغضا للبشر ، فإن المجتمعات يمكنها أن تعلى من شأن اتصالاتها ببقية المجتمعات أو على النقيض تفضل عزلتها (ولكن دون الوصول إلى ممارساتها بشكل مطلق) . ولنتقى هنا من جديد بظاهرتي حب وبغض الأجانب وتصاحب الأولى تجليات مثل الشغف بما هو غريب ، والرغبة في الهروب والدولية الثقافية (cosmopolitisme) وتصاحب الأخرى عقائد « نقاء العرق » ومدح الأصالة والطقوس الوطنية .

وكيف يتسنى لنا الحكم على الاتصالات بين الثقافات أو انعدامها ؟ يمكننا أن نقول بادئ ذي بدء إن كليهما ضروري : فساكان بلد ما يقيدون بمعرفة أفضل لماضيهم وقيمهم وعاداتهم بمثل إفادتهم من انفتاحهم على بقية الثقافات . ولكن هذا التوازن بعد بطبيعة الحال خداعا . أولا فإن صورة الوحدة والتجانس التي تبغى كل

الثقافات أن تعطيها لنفسها نابعة من ميل في التفكير وليس من الملاحظة . وعلى ذلك فإنها ليست إلا قرارا مسبقا . ففي داخلها تتكون الثقافة من عمل دائم للترجمة (أو كما يمكن أن نقول « لنقل المعاني ») ومن ناحية لأن أعضائها ينقسمون إلى مجموعات فرعية (من السن والجنس والأصل والانتماء الاجتماعي والمهني) ، ومن ناحية أخرى لأن الطرق نفسها التي يتصلون بها ليست متعائلة في الشكل ؛ فالصورة لا تتحول إلى لغة دون خسائر ، والعكس صحيح . فهذه « الترجمة » المستمرة هي في حقيقة الأمر ما يضمن على مجتمع ما حيويته الداخلية .

وفضلا عن ذلك ، فبالرغم من أن الانجذاب للأجنبي أو رفضه مؤكدا في الواقع ، يبدو أن موقف الرفض أكثر شيوعا من مواقف الانجذاب . ولا يهم التفسير الذي سنعطيه لذلك ، سواء كان يتمثل في امتداد اجتماعي للمركزية الذاتية للصهيانية أو في روائية حيوانية أو في ميل الإنسان إلى بذل أقل جهد نفسي ممكن . فيكفي أن نلاحظ العالم من حولنا لكي نتحقق من أن الانغلاق على الذات أيسر من الانفتاح على الآخر ، وإن ظننا أن العمليتين ضرورتان إلا أن الثانية وحدها تقتضي جهدا واعيا ، وتفترض التطلع إلى مثال أعلى للوجود يختلف عن واقع الوجود . وبوسعنا أن نسمي مع نورثروب فرای Northrop Frye « إعادة تقييم الذات » Transvaluation عودة الذات إلى نفسها بعد أن أفادت من اتصالاتها بالآخر والقول بأن الانفتاح على الآخر يشكل في حد ذاته قيمة ، على عكس الانغلاق على الذات . وبخلاف الاستعارة المغرضة التي تشبه الإنسان بالنبات ، إذ ننادى بترسيخ الجذور وتستتكر اختلاعاها ، سنقول إن الإنسان ليس نباتا وإن هذا ما يميزه . إن تطور الفرد (الطفل) يتم عبر انتقاله من حالة لا يوجد فيها العالم إلا بوصفه مرآة ووسيلة للذات ، إلى حالة تتفاعل فيها الذات مع العالم القائم بذاته ،

كذلك التطور « الثقافي » عبارة عن ممارسة لإعادة تقييم الذات .

إن الاتصال بين الثقافات يمكن أن يفشل بطريقتين مختلفتين: ففي حالة الجهل المطلق تظل الثقافتان على حالهما دون أى تأثير متبادل ، وفي حالة التدمير التام (حرب الإبادة) يوجد بالفعل اتصال ولكنه ينتهى باختفاء إحدهما ، وهذا هو الحال بالنسبة لشعوب أمريكا الأصليين فيما عدا بعض الاستثناءات . أما الاتصال نفسه فيخضع لأشكال عدة يمكن تصنيفها بطرق شتى . ولنقل بادئ ذى بدء إن التبادل المتساوى يمثل هنا الاستثناء وليس القاعدة: فمثلا تؤثر المسلسلات التلفزيونية الأمريكية على الإنتاج الفرنسى مع أن العكس ليس صحيحا بالضرورة . فعدم المساواة يمد فى غياب عمل مخطط من قبل الدولة سبب التأثير نفسه ، وهو مرتبط بدوره بتباينات اقتصادية وسياسية وتقنية . ولا يبدو أن الأمر جدير بالاستتكار (وإن كان لنا أن نأسف له أحيانا) ، ولا مجال هنا لتوقع توازن ما فى ميزان المدفوعات .

ومن جهة أخرى، نستطيع أن نميز بين التفاعلات على أساس درجة نجاحها . وإلى أنذكر إحساس الإحباط الذى كان ينتابنى فى نهاية المناقشات الحامية مع أصدقاء مغاربة أو تونسيين يعانون من التأثير الفرنسى ، أو مع زملاء مكسيكيين يشكون من تأثير أمريكا الشمالية . كان يبدو أنهم محصورون فى اختيار قيم: فإما « المالاينتشية » الثقافية أى التبنى الأعمى لقيم المركز وتيمانه وحتى لفته؛ وإما النزعة الانعزالية ورفض الإسهام « الأوروبى » والإعلاء من شأن الأصول والتقاليد ، الذى يوازى غالبا رفض الحاضر واستبعاد المثل الأعلى للديموقراطية من بين أشياء أخرى . ويبدو لى أن طرفى هذا الخيار مفروضان على حد سواء؛ ولكن كيف يمكننا تجنب الاختيار ؟

لقد وجدت جوابا لهذا السؤال فى مجال خاص هو مجال الأدب ، عند أحد رواد نظرية التفاعل الثقافى وهو جوتييه ، صاحب فكرة الأدب العالمى *Weltliteratur* . وقد تصور أن الأدب العالمى ليس إلا أصغر قاسم مشترك بين آداب العالم المختلفة . إن أمم أوروبا الغربية توصلت إلى الاعتراف بوجود تراث ثقافى مشترك وهو : الثقافة الإغريقية والثقافة اللاتينية . وأدمجت كل أمة بعض أعمال من البلاد المجاورة فى تراثها الخاص: لا يجهل المواطن الفرنسى أسماء دانتى وشكسبير وسرفانتس . وفى عصر الطائرات فوق الصوتية والأقمار الصناعية يمكننا أن نضيف إلى هذه القائمة القصيرة بعض روائع الأدب الصينى واليابانى والعربى والهندى . تتبع هنا منهج التصفية محفظين فقط بما يناسب الجميع .

ولكن ليست هذه إطلاقا فكرة جوتييه عن الأدب العالمى . إن ما يهمه هى تلك التغيرات التى تطرأ على كل أدب قومى فى عصر التبادلات العالمية ، وهو لذلك يقترح منهجا مزدوجا: فمن ناحية لا يمكن التنازل عن الخصوصية ، بل على العكس يجب التحقق فيها لاكتشاف الصفة العالمية بداخلها ، إذ يقول :

« فى كل صفة خاصة سواء تاريخية أو أسطورية أو نابعة من الحكمة أو مؤلفة بطريقة عشوائية سئرى العالمية تبرز أكثر فأكثر وتشف من خلال الطابع القومى والفردى » .

ومن ناحية أخرى فلا يجب الرضوخ أمام الثقافة الأجنبية، ولكن يجب النظر إليها بوصفها تعبيراً آخر عن العالمية ، والعمل إذن على إدماجها إذ يقول :

« يجب أن تتعلم معرفة خصائص كل أمة حتى تتركها لها ، وهو ما يسمح بإقامة التبادل معها ، لأن خصائص أمة هى بمثابة لغتها وعملتها النقدية » .

بالذات : وهو أنه من الأسير دائماً تنظيم ما يسهل تنظيره . إن تنظيم لقاء وزيرين أو مستشارين لبلدين أسهل من تنظيم لقاء المبدعين ، ولقاء المبدعين أسير من لقاء العناصر الفنية نفسها في إطار عمل ما (لذلك أيضاً فإن تنظيم البحث العلمى فى طريقه إلى التغلب على البحث العلمى نفسه) . هناك كم لا يحصى من الندوات والبرامج والجمعيات التى تأخذ على عاتقها تحسين التفاعل الثقافى . ومع أنه لا يمكن القول إن لها ضرراً ما ، إلا أنه يجوز الشك فى فائدتها . فعشرون لقاء بين وزيرى الثقافة الفرنسى واليونانى لن يكون لها أثر رواية مترجمة من إحدى اللغات إلى الأخرى .

ولكن إذا تركنا جانباً آفة البيروقراطية الحديثة ، يمكن تفضيل نوع معين من التدخل على أنواع أخرى . وانطلاقاً من مبادئ جوتيه يمكن القول إن هدف سياسة التفاعل الثقافى يجب أن يتمثل فى استيراد الثقافات الأخرى أكثر من تمثله فى تصدير ثقافتنا . لا يمكن لأفراد مجتمع ما أن يمارسوا تلقائياً إعادة تقييم الذات إذا جهلوا وجود قيم غير قيمهم ، ويجب على الدولة - التى تنبع من المجتمع - أن تجعلها فى متناول الجميع : لا يتم الاختيار إلا إذا علم الفرد بوجوده . وعلى عكس ذلك ، فإن الفوائد التى تعود على هؤلاء الأفراد أنفسهم من تشييط إنجازاتهم بالخارج تبدو أقل أهمية بكثير . إذا كان للثقافة الفرنسية دور مميز فى القرن التاسع عشر فلا يرجع ذلك إلى دعم صاداتها ولكن لأنها ثقافة حية ولأنها - بين أسباب أخرى - ترحب بشغف بكل ما ينجز خارجها . وعند وصولى إلى فرنسا عام ١٩٦٣ قادماً من بلنتى الصغيرة المتأثرة بحب الأجنب ، أدهشنى أن أكتشف - فى مجال معين وهو مجال النظرية الأدبية - الجهل ليس فقط بما كتب باللغة البلغارية أو الروسية وهى لغات غريبة ، ولكن كذلك بما كتب باللغة الألمانية وحتى الإنجليزية . لذلك كان أول عمل فكرى قمت به فى فرنسا هو الترجمة من الروسية إلى الفرنسية ... ولتعداد الفضول تجاه

ولأخذ مثلاً من عصرنا ، فإذا كانت رواية (مائة عام من العزلة) تنتمى إلى الأدب العالمى ، فذلك بالتحديد لأن هذه الرواية لها جذور عميقة فى ثقافة العالم الكاريبى . وعلى العكس ، فإذا استطاعت أن تعبر عن خصوصية هذا العالم ، فذلك لأنها لا تتردد فى بنى الاكتشافات الأدبية لرابليه Rabelais أو لفوكر Faulkner .

جوتيه نفسه ، ذلك الكاتب الذى تمتع بأكبر نفوذ بين كتاب الأدب الألمانى ، كان - كما نعرف - لديه فضول لا بكل اتجاه جميع الثقافات الأخرى ، القرية منه والبعيدة . وقد كتب فى إحدى رسائله :

« لم أنظر قط إلى بلد أجنبى ولم أخط خطوة فيه إلا وقد نويت معرفة الصفات الإنسانية العالية فى أشكالها المتعددة ، وكل ما هو منتشر وموزع على سطح الأرض ، حتى أستطيع فيما بعد البحث عنه ولإيجاده فى وطنى ، وتعرفه والعمل على النهوض به » .

إن معرفة الآخر تودى إلى إثراء الذات : العطاء هنا يعنى الأخذ . لن نجد إذن عند جوتيه أى أثر للنزعة الصفائية ، فى مجال اللغة أو غيرها :

« إن قدرة أى لغة لا تظهر برفضها كل ما هو أجنبى ولكن بإدماجها لياه فيها » .

ولذلك يمارس جوتيه ما يسميه - ببعض السخرية - « النزعة الصفائية الإيجابية » ، أى ضم ألفاظ أجنبية ليس لها وجود فى اللغة الأصلية . فجوتيه يبحث فى أدبه العالمى ليس عن أصغر قاسم مشترك ولكن عن أكبر ناتج مشترك .

هل يمكن تصور سياسة ثقافية مستوحاة من مبادئ جوتيه ؟ إن الدولة الحديثة الديمقراطية ؛ الدولة الفرنسية مثلاً ، لا يفوتها أن تجد مسؤوليتها ومواردها فى سياسة ثقافية دولية . وإذا كانت النتائج غالباً مخيبة للآمال ؛ فهناك سبب لذلك يتعدى هذا المجال

الطريقة التي أثر بها العرب على الثقافة الإسبانية ، وفيما بعد على الثقافة الأوروبية في العصور الوسطى وبداية عصر النهضة . وفي حالة الأفراد تبدل الأمور أبسط من ذلك ، وفي القرن العشرين أصبح المهجر نقطة انطلاق لتجارب فنية ذائعة الصيت .

إن « إعادة تقييم » الذات تعتبر قيمة في حد ذاتها . هل يعني ذلك أن أي اتصال أو تفاعل بين ممثلي ثقافة أخرى يعتبر حلثا إيجابيا ؟ إن التسليم بهذا الأمر يجعلنا نفع ثانية في المآزق المنطقية لحب الأجانب : ليس الآخر طيبا مجرد كونه مختلفا . بعض الاتصالات له آثار إيجابية ، على عكس البعض الآخر . إن أفضل نتيجة لتقابل الثقافات هي في أغلب الأحيان النظرة الناقدة التي نوجهها إلى أنفسنا ، ولا يفترض هذا أن نمجد الآخر .

وهناك شكل آخر للتفاعل بين الثقافات يستحق أن يناقش على حدة بسبب طابعه المميز ، وهو العمل المعرفي . ويحلون لنا أن نتخيله نيقيا ، شغافا ، حتى ننسى أنه أيضا عبارة عن تفاعل . إن وجود عالم السلالات أو عالم الاجتماع يغير من تصرفات الأفراد الذين يلاحظهم ، وهذه الملاحظة نفسها تحول بدورها من الأدوات الفكرية للعالم وبالتالي تحول العالم نفسه . وسبق لي أن مرت بالتجربة العكسية: كنت ، وأنا أسافر في أفريقيا الوسطى ، شديد الأسف لكوني مجرد مشاهد بدلا من خيالة من معين ، زراعي أو طبى ، قد يسمح لي بأن أتفاعل وأصل بذلك إلى المعرفة « الحقيقة » .

ولكن هذا العمل المعرفي له أيضا درجاته الخاصة في الاستفاضة وفي التعمق . إن السياحة الحديثة جعلتنا نألف بعض البلاد المختلفة التي نحنها في فترة عطلاتنا السنوية . من السهل أن نسخر من السائح الذي وهو مسافر إلى الخارج يبقى وفيا لعاداته فيهم بالتقاط الصور أكثر من اهتمامه بالأشخاص الذين قد يقابلهم . لا يجب أن نسخر منه فنحن جميعا سياح فرنسيون ، وأول لقاء لنا بثقافة أجنبية لابد وأن يكون سطحيًا . قبل معرفة بلد ما

الآخرين إنما هو علامة ضعف وليس دليلاً على القوة : تعرف الولايات المتحدة الفكر الأدبي الفرنسي أكثر مما تعرف فرنسا النقاد الأمريكيين ، ومع ذلك لا يشعر الأجلو أمريكيان فيما يبدو بالحاجة إلى دعم تصدير ثقافتهم . لابد من تنشيط الترجمة إلى الفرنسية أكثر من الترجمة من الفرنسية . إن معركة الفرنكوفونية تدور أولا داخل فرنسا نفسها .

إن التفاعل المستمر للثقافات يؤدي إلى تكوين ثقافات مهيجة ، وذلك على المستويات كافة : ابتداء من الكتاب ذوى اللغتين ، مروراً بالعواصم المتشعبة بالدولية الثقافية وحتى الدول متعددة الثقافات . فيما يتعلق بالمجتمعات يطرأ إلى الذهن كذلك عدد من النماذج كلها غير مرضية : لنمر سريها على نموذج الاستيعاب الشامل الذي لا يستمد أى فائدة من تعايش تراثين ثقافيين ، ثم نموذج الجيتو الذى يحمي ثقافة الأقلية وينزع إلى المحافظة على صفاتها ، ولا يعتبر بالتأكد حلاً قابلاً للتأييد بما أنه لا يهيى بأى شكل الإحصاب المتبادل . ولكن نموذج البؤرة الحضارية فى أقصى صوره حيث تأتى كل ثقافة من الثقافات المشتركة فيه بإسهامها الخاص فى خلق خلط جديد ، ليس هو الآخر حلاً مناسباً ، على الأقل فيما يتعلق بازدهار الثقافات ، ذلك أنه يشبه الأدب العالمى الناتج عن عملية الطرح حيث لاتعطى ثقافة إلا ما تملك الثقافات الأخرى ، والنتائج تذكرنا بهذه الأطباق ذات الطعم غير المهدد التى نجدها فى المطاعم الإيطالية - الكويتية - الصينية فى أمريكا الشمالية . إن الصورة الأخرى للأدب العالمى يمكن أن نستخدمها نموذجاً : لابد أن يحدث اندماج حتى نستطيع أن نتحدث عن ثقافة مركبة وليس عن تعايش ثقافتين مستقلتين . ولكن الثقافة الدامجة ، أى المسيطرة ، عليها أن تثرى نفسها بما تجلبه الثقافة المدمجة وأن تكتشف الثراء بدلا من البديهيات الثقافية ، محتفظة فى الوقت نفسه بهويتها . نتذكر مثلاً - برغم أن هذا قد صاحبه فى بعض الأحيان إهدار للدماء -

أهلها لثمة امتزاجه بكل ما هو طبيعي . كذلك بالنسبة للمؤرخ حتى وإن لم يخطر بباله هذا الأمر إلا نادراً ؛ فهو يستطيع كشف معاني بعض الأحداث التاريخية لأنه لا يشترك فيها . من الضروري - في مرحلة أولى - أن يتطابق العالم مع الآخر ليحسن فهمه ، ولكن هذا لا يكفي ؛ فموقف العالم الخارجي هو بدوره عامل مفيد للمعرفة . إن الخبير الأوروبي في الحضارة الصينية الذي يريد أن يصبح صينياً تماماً ينسى أن ميزته تكمن في عدم كونه صينياً . إن معرفة الآخرين هي حركة ذهاب وإياب ، ومن يكتفى بالخصوص في ثقافة أجنبية يقف بذلك في منتصف الطريق .

هل يعنى هذا أنه يجب الرجوع إلى « أفكارنا المسبقة » وإعلان فراغ الحلقة التأويلية ؟ إن الصورة الدائرية ربما تعطي فكرة خاطئة بعض الشيء فلا تسمح بتجويل الحركة الموجهة ناحية الأفق البعيد ، أفق الحقيقة والعالمية . بعد أن مكث « العالم » فترة ما عند « الآخر » ، لا يرجع إلى نقطة الانطلاق ولكنه يحاول إيجاد مجال مشترك للتفاهم وإنتاج خطاب مفيد من كونه خارجياً ، خطاب لا يكتفى بأن يتحدث عن الآخرين بل يتحدثهم أيضاً . إن روسو Rousseau الذي فكر في طبيعة هذه المعرفة قد أدرك هذا إدراكاً صحيحاً ، وإن ظلت ممارسته إياه دون نظريته ؛ فقد قال إنه يجب معرفة الفوارق بين الناس ليس للاتغلق داخل دعوى عدم إمكانية الاتصال ، ولكن لاكتساب معرفة تلقى الضوء على الإنسان بصفة عامة . بل إن هذه المعرفة لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال هذا الطريق . يقول روسو :

« إذا أردنا دراسة الناس كفنانا أن ننظر حولنا ، ولكن إذا قصدنا الإنسان ، لا بد أن نتعلم أن نجول بصبرنا في الأفق البعيد . يجب أن نلاحظ الفوارق بين الناس أولاً لنكتشف خصائص الإنسان » (بحث في أصل اللغات) .

لا بد من إيجاد أسباب لذلك ، لا بد من تعرفه ولو بطريقة عابرة . وغالبا ما يكون فضول السائح وحرصه الشديد على جمع التحف التذكارية محبباً إلى النفس أكثر من لمبالاة الخبير المقيم في بلد أجنبي لعدة أعوام ، الذي لا يهتم إلا بمصالحه . وفي الطرف المقابل نجد صورة العالم المتخصص والمتبحر في علمه ، عالم السلالات الذي يكرس حياته وقواه بأكملها لدراسة ثقافة أجنبية ، ويتكلم لغتها بدرجة إتقان أهلها نفسها بل أفضل منهم ، ويعرف تاريخهم ويمارس عاداتهم حتى يصبح في النهاية كثير الشبه بهم) مثل صديق لي متخصص في دراسة الحضارة الهندية ، ومع أنه من أصل فرنسي صرف يزداد يوماً بعد يوم تشبهاً بمواطن بنغالي) .

هل نصل حقاً إلى معرفة الآخرين ؟ يقول مونتاني : « لا أتكلم عن الآخرين سوى لأعبر أكثر عن ذاتي » ، وكثيرون منا يشاركونه اليوم هذا الاعتراف بأننا لا نصل إلى معرفة شيء آخر سوى ذاتنا . ولكن خارجية الذات الباحثة عن المعرفة لا تمثل ضرراً فقط ، بل يمكن أن تكون ميزة أيضاً . إذا بقينا في إطار القرن السادس عشر يمكن أن نفضل على وضوح بصيرة مونتاني المغلوبة على أمرها مشروع مكيا فيللي المعرفي المبكر ، ففسد كتب مكيا فيللي في إهداء كتابه (الأمير) :

« كما يقف رسام الطبيعة في الوادي ليرسم الجبال والمرفعات ، ويصعد إلى القمم ليري الوديان ، فمن الضروري أن يكون الإنسان حاكماً حتى يعرف الشعب معرفة عميقة ، وأن يكون من الشعب حتى يعرف طبيعة الحكام » .

إن علماء الإثنيات وفلاسفة القرن العشرين قد أحبو هذا المشروع . ليس علم الإثنيات هو علم اجتماع المجتمعات البدائية أو علم اجتماع الحياة اليومية ، ولكنه علم اجتماع يتم من الخارج ، فإن عدم انتمائي إلى ثقافة ما يجعلني أكثر قدرة على اكتشاف ما يسهو عنه

حوار ونصوص



شايينا في القاهرة

- يوزيف شايينا فنان المسرح البولندي .
- حوار مع الفنان البولندي يوزيف شايينا .
- يوزيف شايينا يتحدث عن المسرح .

A number of theoreticians have already tried to define Józef Szajna: is he a painter, playwright, sculptor, graphic or may be an architect of real, stage space or conventional space of a painting? No one found an adequate answer, as Szajna's exceptional talent and individuality are indefinable. Being a great painter, playwright, scenographer, sculptor and architect Szajna is above all an artist – an individual striving to express his emotions by means of visual media, no matter whatever field of art they belong to. He obeys the one precedent law: his own imagination, emotions and experiences. They form a material to give it a shape the artist needs, they inspired Szajna to tear and burn surfaces of his paintings long before Burni did it; they make the artist indifferent towards any particular style or convention.

General, elementary ideas and emotions in a very broad sense are the field of artistic interest of Józef Szajna. In his interpretation every personal experience becomes a general problem, embracing the whole of mankind constantly imperilled by evil forces that emerge from chaos, continuous struggle, pressing inertia of clashing forces. Out of such chaos overflown by crying the act of Szajna emerges. By elimination and submission the shape becomes softly delineated, more clear and this gives the upper hand to the contents, somehow sublimates them and releases from the ballast of form.

Szajna's works are not produced to be beautiful or decorative. They are not even to be displayed in museums or galleries as the works of art. The one and only role of Szajna's compositions is to record and express emotions of their creator, then they can disappear, break up as the artist does not need them any more, whereas the audience still want to look at them to find their own troubles and worries. Józef Szajna was born on 13 March 1922 in Rzeszów; also he was 17 when the Second World War broke out – too less to fight in the regular army, enough to join the resistance movement.

Jerzy Madeyski



هذه هي المرة الثانية التي يزور فيها شايينا القاهرة. عاش بيننا في «مركز الهناجر». أدار «ورشة» فنية انتهت بعرض لافت. وحاور رؤاد المسرح ومبدعيه ونقاده حواراً نخبياً. وهذا الملف ثمرة هذه الإقامة.

التحرير

يوزيف شايانا

فنان المسرح البولندي

تقديم: هناء عبد الفتاح

معارضه وفنه التشكيلي ، شاهدناها من خلال شرائط الفيديو ، ثم أعقبتها ندوات حول أعماله .

فى مصر هاجمه البعض وأثنى عليه البعض الآخر ، لكن أغلب ما كتب عنه لم يقف وقفة موضوعية متأملة عند رؤاه المسرحية وقضاياها الفلسفية المهمة كالحياة والموت ، والإنسان وآلة الزمن ، وعنصر المكان ، والضيق الإنسانى ، وضيق قيم الإنسان ، وموقف مسرحه من القضايا الفنية وتقنيات الممثل والسينوجرافيا وتشكيل الفضاء المسرحى ، ووظيفة المهمات المسرحية وبطولاتها فى العمل المسرحى بما هى شريك متساو فى الحقوق والواجبات مع الممثل البطل . وفى نهاية الأمر ما موقف مسرح شايانا الآن من قضايانا الإنسانية المعاصرة المتشابكة ؟

لم يشعر بوجوده فى مصر الفنانون المسرحيون من ممثلين ومخرجين محترفين وكتاب مسرح ، لم يلتق به الفنانون التشكيليون ، ولم يقف الكثيرون أمام هذه

رجل مسرح من الطراز الأول . مؤلف لسيناريوهات أعماله المسرحية . فنان سينوجرافى . يقال عنه إنه فنان مجنون .. وصل به الأمر إلى الخبل ، فقد دمر الميراث المسرحى الإنسانى فى مسرحه ، ذلك الميراث الذى توارثته الأجيال منذ القرن الخامس قبل الميلاد وما قبله حتى عصرنا الحديث . قضى على مسرح الكلمة ؛ ليعود أكثر ارتباطاً بها ، باحثاً عن معادلات موضوعية أخرى تلخص أفكاره التى يجسدها فى لوحات وأشكال ودمى ميته تنطق حياة ولما .

جاء إلى مصر مرتين ، مرة ضيفاً شرفياً على المهرجان الدولى الرابع للمسرح التجريبى تقديراً لإنجازاته المهمة فى المسرح العالمى ، ومرة أخرى عندما دعاه « مركز الهناجر للفنون » فى الفترة من ٩ إلى ٢٤ من فبراير هذا العام ليقدم ورشة مسرحية لهواة المسرح بالمركز لمدة أسبوعين . فى هذه المرة قدم لوحة مسرحية هى نتاج خمسة عشر يوماً من البروفات المسرحية المتصلة ، وفى الوقت ذاته قدم عروضه المسرحية المهمة ، وأفلاماً عن

أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها ، بداية من عرضه المسرحي (أكروبوليس) الذي زخر بأحداث تقع داخل المعسكرات ، وصولاً إلى كشف حاضره الشعب البولندي مع ماضيه .

إن العالم المسرحي لهذا الفنان يزخر بالمهمات المسرحية وقطع الإكسسوار التي ترمز في نهاية الأمر إلى تلك الكوارث والكوايس المفزعة . فالحضارة الساقطة للقرن العشرين ، تقدم في عروضه المسرحية باعتبارها سلة من قمامة بها مختلف المعادن والأنابيب وعجلات الدراجات، وغيرها من الآلات التي يوجد داخلها قمامة من البشر الأحياء ذوى العاهات .

إن عروض شاينا ما هي سوى سلسلة من اللوحات ذات المغزى الاستعاري والرمزي ، لهذه اللوحات مدلولها المستقل عن الواقع ، حيث تشكل المواد وأبناء الممثلين الشائكة جزءاً غير ضئيل منه . وأحياناً نجد في مسرحه لوحات ضخمة رائعة تلعب فيها الإضاءة ، والمادة «الديكورية» ، دوراً كبيراً في التشكيل ، لكن الصفة الأساسية التي تطبع مسرحه هي «القيح» الجميل - تكويناً وشكلاً - الموجود داخل عملية الكولاج المسرحي ، الذي تؤكد عدوانية الأساليب والاستخدامات المساحية.

يعد الممثل - داخل مسرح شاينا - أصعب معضلة من معضلات أدوائه الفنية ، حيث يطالبه بالتفرغ المثالي لعمله الإبداعي ، فالممثل في مسرحه يغدو في معظم الأحوال شيئاً من قبيل «الماريونيت» ، بل أقل درجة !

«لقد سرق وجه الممثل - يستطرد شاينا - ولكني في مقابل ذلك أعطيته شخصيته ، أي أبقيت شخصية الممثل وحركته وقبل كل شيء روحه الخلاقة !»

المظاهرة المسرحية / التشكيلية الجديدة ، يطرحوا السؤال نفسه : كيف يمكن لنا الإفادة من إنجازات مسرحه في مسرحنا سواء بالرفض الموضوعي أو القبول الواعي بما تتأثر به من الغير ! ولم يتواصل الحوار ما بين «شاينا» ورجال المسرح المصري ، اللهم إلا القلة القليلة التي حاولت أن تقيم حواراً مثل هذا ، فجأة كان الجميع مشغولين ، وكان الأمر لا يعني أحداً.. أو أن الكثير لا يحمل قضية !

فمن هو شاينا ؟ ذلك الزائر العابر الذي جاء إلينا في مصر طائراً ، وعاد إلى بلاده كما جاء فجأة !

ولد يوزيف شاينا في بولندا عام ١٩٢٢ . رسام ، سينوجراف ، مخرج ، ملحن للمسرح التجريبي «ستديو-جاليري» .. في أثناء الحرب كان سجيناً في معسكرى الاعتقال الرهيب «أوشفيتشيم» و «بوخيفالد» .

اشترك في عام ١٩٦٢ مع المصلح المسرحي جروتوفسكى في تنفيذ العرض المسرحي (أكروبوليس) . وفي عام ١٩٧٢ أدار مسرحه التجريبي «Stadio» .

يتعامل «شاينا» مع العرض المسرحي باعتباره رؤية بلاستيكية تشكيلية . وبلا ريب فإن أعماله المسرحية يشاهد فيها قدر غير ضئيل من الإنجازات الفنية الملاحظة من زاوية التشكيل المسرحي . في بدايات أعماله كانت السمة الغالبة على أعماله السينوجرافية تكوينات الأفق وتشكيلها من بين عناصر معلقة ، مما يعطى المسرح خلفية مجسمة ذات أبعاد ثلاثة ، وتكوينات مساحية سيربالية تمثل عنصراً شعرياً للعرض المسرحي . وعندما تولى «شاينا» إدارة مسرح (نوفاخوستا) بمدينة كراكوف البولندية الواقعة في الجنوب ، أنشأ تياراً مسرحياً يتسم بالتفسير من خلال الرؤية التشكيلية ، التي تصبح بديلاً في أعماله عن رؤية أدب المسرح . ف «التيمة» الجوهرية لمسرح شاينا هي فضح حضارة القرن العشرين التي زحرت بتجارب الأفران البشرية في



من أهم أعمال شايينا : (ريليكيا - دانتي -
سيرفانتيس - فاوست - بقايا ذاكرة (١٩٩٢) (لن هذه
الأرض) (القاهرة - ١٩٩٣ - لوحة قدمت فوق خشبة
مسرح الهناجر ، وغيرها من الأعمال المسرحية المعروفة
والجهولة ، التي دائماً ما تجد لها معادلاً موضوعياً فلسفياً
عبر الإطار البصري السينوجرافي المسرحي البارز .

عندما تولى شايينا مسرحه التجريبي « تياتر - ستديو
- جاليري » ظهرت ملامح كراهيته البالغة لخشبة مسرح
العلبة المغلق ، فقام بإعداد صالة مسرح جديدة تتسع
لحوالي أربعمئة مقعد ، أوصلها بمقدمة خشبة المسرح
المرتبطة بالطابق الأول بواسطة جسر أعد مسرحاً للعب
الممثل فوقه .

حوار مع الفنان البولندي : « يوزيف شاينا » *

هدى وصفى

- حوّل « يوزيف شاينا » مسرح الاستديو الذى أنشئ عام ١٩٧١ إلى معهد للفن ، أراد فيه أن يستوعب مختلف الفنون أو يزاوج بينها من أجل تكوين الفنان الهلستيكى (أى التشكيلى) للمسرح والسينما والتلفزيون . فماذا فعل ؟

● أنشأتُ معهداً فنياً أسميته « ستديو - المسرح - جاليرى » وهو مركز للفنون . يتبادل هذا المركز الخبرات والتجارب الفنية مع المراكز الثقافية الأخرى فى العالم ؛ ويكمل مسيرته الآن المخرج والسينوجرافى البولندى ييجى جيجيجوچيفسكى . أما تجربتى الفنية فمازلت أقدمها وأحيائها عبر رحلاتى إلى العالم وليس داخل بولندا فقط . إننى أعرض فنى المسرحى وأحقق رسالته ، كما أن أعمالى المسرحية والتشكيلية والسينوجرافية توجد فوق شرائط الفيديو / كاسيت ؛ وفيها الكثير من اللقاءات الدولية التى تتحدث عن أعمالى ، ومسرح شاينا ، وفكرة (مسرح - ستديو) باعتبارها استمراراً لفنون - نوى تحت ما يطلق عليه « الفنون المنضبطة » أى الفنون التى تحتاج إلى ممارسة تطبيقية تعتمد على الاستمرار والاختبار والتنظيم كالفنون التشكيلية والسينوجرافية وفن المسرح . إننى أقدم مسرحاً يحوى داخله خلاصة هذه الفنون .

- ما دور التعبيرية فى المسرح المعاصر ؟ وما دور السيرالية ؟

● لدى انطباع أن الاتجاهين : الأول والثانى يشتركان معاً فى حالة التغير التى طرأت على الفنون المعاصرة . فالعالم الذى اكتشف ظاهرة « ما فوق الواقع » يوجد منذ فترة طويلة ، ويصب فى نهاية

الأمر داخل مصطلح « السيرالية ». ولكن عندما نتحدث عن سيرالي : أندريه بريتون « فإنه يشكل فتاً له صيغة أخرى . ولذلك فإنني أشاهد عالمين : عالماً واقعياً ، وعالماً فانتازياً - عالماً يمثل ضياعاً داخل العالم المعاصر . وبرغم أن الإنسان محاصر داخله ، إلا أنه يعد محاولة من الفنان للعثور على إجابات توضح له الدراما الإنسانية المعاصرة ، التى تهتم بالمشاكل الإنسانية التى تخترق الحدود ، وتستقل عن التراث الإنسانى ، والثقافات الإقليمية ، وهذا هو ما أستقرؤه فى لقاءاتى الدولية مع أناس مختلفى المشارب ، يفهمون فنى برغم أننى لا أفهم لغاتهم . أرى فى التعبيرية تجميعاً للمشاعر وتكثيفاً للأحاسيس . أما ظاهرة « ما فوق الواقع » فهى ليست تياراً لإطالة عمر التعبيرية بقدر ما هى محاولة للتعبير عن أعمال لها تأثيرها النفاذ . إننى لا أقرر حقائق جافة فى فنى ، ولكنى أقود المشاهد فى مسرحى للاشتراك فى القضية المطروحة فوق الحشبة ، وأمام عينيه ، وفى أثناء وجوده بالمسرح . إنها تلمسه عن قرب وتسبر أغواره . ولذلك فإن مسرحى ليس بمسرح تقريرى أو ناسخ للماضى ، وليس فى نهاية الأمر مجرد استعراض للحقيقة التاريخية .

- ما مفهوم شاينا عن التكوينات المتحركة « mobile assemblage » ،

وكيف طورها فى عروض التسعينيات ؟

● نشأ « الاسبمبلاج » و « الأنبلاج » emballage من الحاجة لبناء دراما جديدة . وهذان بدورهما يؤكدان التيار الذى أتحدث عنه ، ويعنى أن العمل المسرحى هو تمرکز المشاعر والعواطف داخل الفعل الدرامى وتكثيف لها ، لكن هذا لا يلغى المادة بطبيعة الأمر . بل على النقيض من ذلك ، يجعلنا نفصل وضعية الإنسان عن مجموع الأشياء التى تطوقه ، وأعنى بالأشياء هنا : القضايا



والمشاكل الفلسفية والميتافيزيقية ، وعلاقتها بالواقع الاستهلاكي الحاضر ، أى بقيمة المادة اليوم .
 إننى أنقص من قدرها ، أقلل من أهميتها ، أفضحها ، وأفتتها . فى عام ١٩٦٠ بمدينة « نيس »
 عرضت مسرحيتى بنادى « أنتونين أرتو » فكتبت الصحافة الفرنسية : لقد خلق لنا شابنا كلمة
 جديدة « ديبلاج » ، ويعنى هذا أننى حاولت فى تجربتى المسرحية أن أفكك المادة إلى أصولها ،
 لأعيد ترتيبها فنياً فوق الخشبة وفق منظورين آخرين : فلسفياً وجمالياً . إننى أحاول - عن قصد -
 أن ألقت الانتباه نحو القضايا الروحية فى حياتنا ، وأن أستخدم الفن بوصفه وسيلة لتحرير الإنسان
 من عبوديته وأرمى بهذا إلى عبودية المادة المعاصرة أيا ما كانت أشكالها وصيغها .

- فى مقولة لك ، يبدأ المسرح عندما تنتهى الكلمة ، وأنت تستعين بالكلمة
 فى مسرحك ، فما مفهومك للكلمة ؟ وما مفهومك للتفصيل detail وما
 مفهومك للتكلاج ؟

● فيما يخص « الكلمة » ، فإن تعليمى الفنى قد استغرقه المسرح الأدبى . لقد أشعرنى هذا المسرح
 فيما بعد بالملل . وفى رأي أن اللوحة والحركة تسيطران على عالمنا المعاصر ، وهما أكثر ما يشير
 اهتمامى فى فنى . لذلك أردت أن أصل بمسرحى إلى أن يكون مسرحاً قائماً على « الحدث » .
 وترجع هذه الرغبة إلى سنوات الستينيات ، عندما قام فنانون التشكيل الآخرون فى العالم ، وليس
 رجال المسرح ، بتنظيم عدد من مختلف المظاهرات الفنية « والهابيننج » لتغيير وتعديل مسارات
 الفنون (التشكيل - الشعر - الموسيقى - المسرح) .

لقد عشتُ فى ظل نظام سياسى بشع سُمى بنظام الستار الحديدي^(١) لم يسمح لنا بتعرف ثقافات
 الغير . دفعنا هذا الانغلاق إلى تعرف هذه الثقافات بطرق وأساليب سرية غير رسمية ، فاكتشفنا
 فنون الغير وثقافتهم . وأدى بنا هذا الانغلاق الثقافى والحضارى إلى اكتشاف شخصيتنا الفنية
 المتميزة فى الوقت الذى عرفنا فيه ما الذى يحدث فى أمريكا أو فى لندن أو باريس . انعكس كل
 ذلك فى تكوين فهم ووعى جديدين بالمسرح ، واكتشاف عنصر « السينوجرافيا » باعتبارها عنصراً
 رئيسياً محيطاً بالإنسان ، ينمكس عليه أسلوب جديد فى أداء الممثل . إننى أشكل هذين
 العنصرين (الممثل الإنسان / السينوجرافيا) عبر وجهة نظرى بما أنا مخرج / سينوجراف .
 أما « الكلمة » فلدى الحق فى أن أغيرها فى حدث مسرحى ، أشكلها فى حركة ، أعرضها فى
 لوحة ، أى داخل إطار حركة مسرحية بالمعنى الشمولى « للكلمة » ، وليس مجرد لوحة مرسومة
 بالمفهوم التشكيلى لفن التصوير .

فى البداية كانت « الكلمة » ، ولكنى أردت فى النهاية أن أغيرها فى لوحة ، والآن أعود فأغير
 اللوحة فى « كلمة » ، فى « كلمتى » ، لأننى أكتب كلمات عملى المسرحى . « والكلمة »
 هى تواصل للحدث المسرحى . فى إطار تلك الفنون التى أطلق عليها « الفنون المنضبطة » كما
 ذكرت من قبل حيث يتلاشى الفن العضوى الخالص ، وتصبح « الكلمة » استكمالاً للوحة ، أو

تجديدا لها، تغدو أكثر توحدا، وليس فقط مجرد مادة شعرية خالصة. وبغض النظر عن كل ما يقال عن «الكلمة» ودورها في المسرحية فإن للمسرحية دائما معاني متعددة، ليست متغلقة داخل نفسها، وإنما هي سلسلة متواصلة من المعاني المجردة. وإننى أسير نحو هذا الاتجاه، اتجاه «المسرح المفتوح»، الذى يمكن أن يحقق ليس فقط مجرد متغيرات جمالية، بل إشكالية كذلك.

«الكولاج» هو لحظة «موتاج» مختلف زوايا الواقع المعتمد على ما أقوم بالتعريف به: «المسرح هو خلاصة عدد من أنظمة الإبداع». فـ «الكولاج» يدخل فى تركيب فنون الرسم والتصوير، ويعنى ترابط مختلف المواد، كى تستثير توتراً ما، تكسر من أحادية معنى المنظور، أى تهرب من الإيهام الطبيعى. إننى أقوم بصنع «الكولاج» بدايةً، وفوق خشبة المسرح أفتته، باعتباره مصدراً لقوام شخصية الممثل، ثم أمنحه فى النهاية «الكلمة».

– ما موقع مسرح «ستديو» على الخريطة المسرحية فى بولندا، وفى العالم؟

- أنا على المعاش منذ عشر سنوات. تركت مسرح «ستديو»، لكن مكانته كانت تشغل حيزاً مهماً فى الخريطة المسرحية البولندية والعالمية، باعتباره مركزاً من أهم المراكز المسرحية التجريبية. لقد مرت بفترة سياسية عصبية، خاصة فى أثناء الحرب العالمية، لم يكن ثمة وقت للمسرح الذى كان يعد فناً ميتافيزيقياً آنذاك، كان يجابه مخاطر شتى، لأنه كان يقدم صراعاً حول الفكرة، والحياة، حول الموت. خرج هذا المسرح إلى الشارع، واعتبر دليلاً حياً على التواصل.. تواصل المتفرج بالعمل الفنى وشهادة له. لقد اهتمنا اهتماماً جماً – نحن البولنديين – بقضية الوصول إلى الحرية المنشودة، واستطلعنا بعد كفاح مرير أن نحققها، فى زمن تزامن مع خروجى على المعاش. تيقنت حينذاك من أن هذا ليس بزم من تقديم المسرح. إن تلك السنوات العشر التى تخلت فيها عن مسرح «ستديو»، قد تغير فيها بروفيل هذا المسرح وموديله فى الوقت نفسه الذى أصاب البولنديين مس من جنون التغيير المفاجئ.. فى كل شئ، وأى شئ. مع أن البولنديين استطاعوا أن يحققوا قدراً من المساواة والديموقراطية بعد أن استعادوا حريتهم، تلك التى دفعوا ثمنها باهظاً للوصول إليها، ومازالوا يدفعون. وعاد المسرح من جديد. لكنه لم يستعد بعد قوته، التى كان يملكها من قبل، ربما كان هذا بسبب أن وسائل الاتصال الجماهيرى الآن، تعلمنا أن المسرح لم يعد يقوم بالدور ذاته وبالرسالة نفسها كما كان من قبل. المسرح – على إطلاقه – يعلم، يقود البشر إلى مرتبة عليا من وعيهم بإنسانيتهم. أما وسائل الاتصال الجماهيرى الآتية، فهى التى تسيطر على كل شئ، وهى – فى معظم الأحوال – تساعد على هبوط المستوى الفكرى لمتلقيها بواسطة الاستخفاف واللهو مع المتلقى وبه. ولا يمكن بأتى حال من الأحوال أن نقدم فقط أعمالاً تلهو بالبشر، فلا تعتمد الثقافة على اللهو. الثقافة صيغة من صيغ التعليم الاجتماعى. وفى ظنى أنه طالما سكنوا بشراً أكثر نفاقة ووعياً، فلا بد أن نصبح أكثر مناعة كى لانصبح همجين، فيلدغ بنا هذا إلى الوقوف بالمرصداً ضد حدوث أى حروب إن أمكننا فعل ذلك!!

- ما تعريف المسرح المفتوح عند شايينا، وإن كان للمسرح دور استشرافي -
كما ترى - فكيف ينفصل هذا الدور عن فكرة «الواقعة - Happening
المسرحية» ؟

● الإرهاص أو الاستشراف هو نوع من القول الفصل أو الفعل المنشود، لكنه ليس واقعا مغلقا على نفسه. ويصعب أن أقصو نفسي قائما بفعل شيء لا أعرف - مسبقا - كيف أبدعه ؟ ولماذا أبدعه ؟ ثمة حاجات داخلية ما، ثمة نبضات تحكمني أو تثير مسببات إبداعي، تدفعني إلى ضرورة العثور على إجابات فنية مقنعة، تجيب على تساؤلات ملحة. إنها تتبع دائما من الباعث الداخلي، من الإلهام.

إنني إنسان منفتح على عالم الخيال والتصور، ومعنى هذا أنني لا أفكر في مسرح محكم زاجر بالوالتج والمواقف وأجمعه في مسرحية واحدة، دون إمكان الانفتاح على القضايا والمفاهيم الإنسانية؛ على تلك النبضات التي تسبح في الخارج. الفنان محكوم بالظواهر التي تحيط به؛ يحيا داخلها ويرتبط بها أوثق الارتباط. دائما ما كنت أمثل ذلك الشخص. وفي اعتقادي أنه عبر الوسائط والأساليب، خلال «الورش الفنية» المتباعدة التي أستخدمها في إبداعي، من منظور الورشة التشكيلية (البلاستيكية)، وفنون الجرافيك، والكولاج، والنحت، ينمو الفن المسرحي ويتشكل كيانه من كيان الحدث المسرحي. وهو أسلوب أقرب إلى (فن الهابنينج - Happening. الواقعة المسرحية). لقد أصبح «الهابنينج» صيغة تاريخية فنية، في مواجهة الأحداث المنظمة. إن بناء نسج العرض المسرحي الذي أبدؤه - كل مرة - مع فريقى المسرحي يختلف في الصياغة عن أبنية نسج عروض مسرحية أخرى. من هنا أحصل على تغيرات في الصيغ والنتائج الفنية، وأصل بهذا المفهوم إلى ما أطلق عليه «المسرح المفتوح» وليس المسرح المطلق محكم السداد.

- في محاولات شايينا في السبعينيات، محاولة لقراءة الكلاسيكيات وتفسيرها
خاصة (فاوست) و (الكوميديا الإلهية)، لماذا هذه الأعمال بالذات؟ وما
دور إعادة القراءة ؟

● إنني لم أتعامل مع أي نص مسرحي بشرعية كاملة، وبمعنى آخر فأنا أتعامل معه ببحث مقصود. لذلك كنت أبحث متقباً عن الدراما الكلاسيكية، لأنني أرى أنها أكثر المواد تواصلًا وشمولية مع تاريخ الإنسان المعاصر. فإذا أخذت في أعمال اليوم أفكار دانتى أليجيرى من (كوميديته الإلهية)، أو سيرفانتيس من (دون كيشوت)، أو بعضاً من أفكار جوتة في عمله المسرحي الكبير (فاوست)؛ فإن هذا يمثل لي نقطة انطلاق، أعدها حدثاً معاصراً وليس أسطورة تاريخية، فهي تحقق تصارعا فنياً مهماً بين قيمتين: الفكر مع الحياة اليومية، تلامس الشعر والنثر، الحياة والموت. إنني أستمع بالأعمال الكلاسيكية لتضمن لي تواصل العمل المسرحي واستمراره في حياتنا المعاصرة. فإذا لم أكن لذلك العمل وفيها، فسأشغل - بالضرورة - بقضية حياتية معاصرة، وسأنظر إليها



باعتبارها مفهوماً فلسفياً ، أخلاقياً . فالقضية الأخلاقية تعد إلى اليوم من أهم القضايا الإنسانية على الإطلاق. في عصرنا تكتب معظم الأعمال نثراً ، وهى أعمال جيدة الصنع ، متماسكة ، متغلقة على نفسها بإحكام . لا تصلح لأن تكون مادة لمسرحى . إننى أتمنى إلى جيل آخر من المبدعين له همومه وأمانيه وآلامه وإبداعاته . لقد أبدعت فى الوقت ذاته الذى أبدع فيه كتاب مسرحيون وروائيون أمثال روجيفيتش^(٢) وكوفيتسكى^(٣) ومروجيك^(٤) عندما كان شابا . نحن نعتقد أن جيلنا يبدع مادة أخرى تختلف فى إلهاماتها مع مادة الأجيال التالية . إننى أتعامل مع اللوحة داخل الحدث الدرامى فى المسرح . أما كتاب هذه الأجيال فيكتبونها بوصفها كلمات . الدراما الأدبية المعاصرة تلزم الكاتب بأن يحدد إبداعه داخل أطر المسرح الأدبى الوفى لمؤلفه . أما عملى فيلزمنى بأن أكون شرعياً ووفياً لنفسى فقط ، لذلك قررت أن أكتب نصوصى بنفسى وهى تعد نصوصا ذاتية.

- كيف يرى شايينا علاقة المسرح بالدولة في نهاية القرن العشرين ؟ وفي ظل النظام العالمي الجديد ؟

- إذا كان أولئك البشر الذين يعدون حقيقة مسؤولين عن الدولة ، وعن الشعب ، بهمهم المستوى الثقافي والفكري للمواطن ، فإن دولة كهذه ستعنى بالعلم ، والصحة ، والثقافة . فإذا افتقدنا في عالمنا هذه العناصر الأساسية للإنسان ، فإننا سنكون شهود عيان على عدوانية أكثر انتشارا في عالمنا وأشد خطورة في مداها ، سنلتقي أكثر بقبائل بدائية من البشر ، أما السياسة ذاتها فقد أصبحت ظاهرة ، يشار إليها بإصبع الاتهام ، وفي الوقت الذي نسمع فيه من شفاء الناس شعاعات ميشاق حقوق الإنسان ، تلتقط أذاننا كلمات حول تجارة السلاح . ثمة بلدان ودول يصبح فيها المواطن مخدوعا . فالطفل لا يجد من يدفع تكاليف تعليمه ، والإنسان « الهرم » الذي عمل طوال حياته عملاً شاقاً لا يجد في النهاية رعاية اجتماعية ، ولا يملك ظروفًا ملائمة يستكمل فيها حاجاته الثقافية التي تعليمها عليه حاجاته الحياتية ، في ظل مجتمعات كهذه : يبقى السؤال ملحا : لماذا نحيا ؟؟

- كتب : جى ديمير ، الناقد الفرنسي عن عرض (ريليك) عندما قُدم في مهرجان نانسي : : لقد انهار آخر صرح للمسرح التقليدي من خلال هذا الفنان غير المسبوق . فلماذا كان يعنى ؟

- هذه قضية مركبة ، كوجود ظواهر مشابهة لبعضها البعض ، كظاهرة الحضارة التكنيكية التي لا تتراجع عن تقدمها التقني . ليس بمقدورنا اليوم العودة إلى تلك الأيام التي لم تعرف السيارات أو وسائل الاتصال الهاتفية . فإذا اعترفنا أن بعض التجارب الفنية تؤثر عن طريق فاعليتها في النشاط الثقافي الحديث ، كما أن لها تأثيرها على بروفيل المسرح ، فلماذا لا نحاول أن نفهم لغتها الجديدة ورسالتها الأخرى ، بدلا من لفظها أو القيام بحرب شعواء ضدها ؟؟ . أعتبر مسرحية (ريليك) ممثلة لهذه النوعية المذكورة التي تقضى — بمعنى من المعاني — على المسرح التقليدي . إنه مسرح من نوعية جديدة لا ينبغى النظر إليه من خلال قواعد النقد التقليدية ، بل ينبغى استقراؤه من خلال مفردات لغته الجديدة ، باعتباره مسرحا معاصرا .

- توقف شايينا فترة عن الإبداع ثم قدم (شلادى) (Slady) (بقايا ذاكرة) عام ١٩٩٣ ، فما الجديد الذي يقدمه في هذا العرض وما معنى التجريب بالنسبة له ؟؟

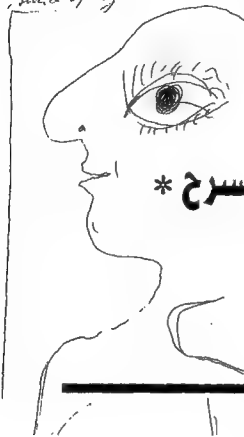
- (شلادى) ، أو (بقايا ذاكرة) هو آخر عرض من عروض المسرحية ؛ لخصت فيه خبراتي وتجاربي الماضية ، على الرغم من أنه قد نظر إليه بمنظور آخر ، باعتبار أن الخبرات والتجارب المطروحة في هذا العرض ، هي وليدة اليوم ، وريثة الحاضر وليس الأمس ، وعدّها النقاد آخر كلمة لي اليوم . أما

« المرحلة المسرحية » التي قمت بتقديمها في الورشة المصرية / البولندية بمسرح الهناجر — فهي تجربة من نوع آخر . في (بقايا ذاكرة) كان ثمة نص ، تتداخل فيه تجارب ومفاهيم ميتافيزيقية ؛ تتحدث عن الحياة والموت . إنها لا تلمس « الغناء » ولا تقترب منه ، ولكنها تباعد عن تلك الظاهرة الساعية إلى « التوكيد الذاتي للحياة » . إنه قدر ما من الشعور بالمرارة اللاذعة ، المنبثقة عن تجارب فنان في المسرح لفترة زمنية تصل إلى نصف قرن من الزمان تقريبا .. من العمل المسرحي والتشكيلي ، إنه عمل يقوم بتكثيف شديد لتأكيد القيم التي تعد أكثر اقترابا من « الإيمان بالأخرويات » كالبحث والحساب ، لمفهوم الحياة والموت معا ..

أما تجربتي مع هواة المسرح فقد أعطتنا معاً قدراً كبيراً من الشعور بالاستمتاع الفني . لم يكن هذا العمل في تلك الفترة القصيرة بالأمر السهل ، لأن فريقى كان من الهواة غير المدربين للعمل المنظم الدقيق ، ويمكن القول إن تدريبهم الفني لم يكن كافياً للعمل في المسرح ؛ ومع ذلك كانوا يعملون بحب جارف للمسرح ودفء نادر من الرغبة في معرفة كل شيء .. وكان هذا يكفيني ! ومع اختلاف المناخ الفني العام ؛ فقد استطاعوا الوصول إلى نتائج فنية فعلية ، وإلى حالة من التعية العامة الفنية ، منحتهم حالة من الرضا ، والرغبة في التجربة ، والوصول إلى نتائج تفيدهم في عملهم في المستقبل : خاصة في مجال التعبير الحركي والجسدي ، الشعور بالفضاء المسرحي ، التعامل مع القضية الإنسانية العامة عبر القضية الصغيرة الذاتية ، التعامل مع قطع الإكسسوار ، التعامل مع الكلمة في مكانها الصحيح ، وغيرها من القضايا الفنية للغة المسرح المعاصرة . وفي رأيي أن ذلك مثل بعداً أكثر أهمية في تجربتي مع الشباب المصري وربما سيكون لهذا تأثيره في تشكيل مسرحكم المصري المعاصر ، أو على الأقل سيغدو مفيداً لطرح تساؤلات حول ذلك المسرح قبل تقديمه : كيف نتعامل معه ؟! وقبل كل شيء كيف نبذعه إبداعاً صحيحاً ؟!

الهوامش :

- (١) الستار العبدى : اسم أطلق على فترة الحكم السلابي داخل المعسكر الشيوعي التي بدأت عام ١٩٥٦ ، وأطلق هذا الاسم كي يحدد الستار المعلق الذي لا تنفذ منه أو إليه أية حوادث جسام في أي ميدان من الميادين السياسية أو الثقافية أو الفنية .
- (٢) روجيش : Tadeusz Rozewicz . ولد في عام ١٩٢١ . شاعر ، كاتب مسرحي ، صحفي . سيناريست أفلام . من أهم أعماله للمسرحية (رحلة إلى متحف) و (الملك) و (المرح غير الملتزم) . في أعماله نشاهد تمجيدا للموقف الأخلاقي للإنسان المعاصر ، وهو يتحدث عن وجهة النظر الأخلاقية هذه من بين الظروف الاجتماعية والثقافية المحيطة به .
- (٣) كوفاليفسكي : Tadeusz Konwicki . ولد في عام ١٩٢٦ . كاتب روائي وكاتب سيناريو . نشرت له أعمال روائية ؛ من أهمها : (ساعة الحزن) و (لقب في السماء) و (معايير حديث) و (آخر سنوات الصيف) . تكرر في أعمال موضوعات وأطروحات عدة تواصل الخط الأخلاقي ... عن الإنسان المعاصر في همومه الذاتية وعلاقتها بالمجتمع الخارجي . تتعامل مع قضايا مهمة مثل : دراما الشخصيات المقهورة ، ذكريات الحروب ، الأخطاء الأخلاقية الفاتلة .
- (٤) مروجيل : Slawomir Mrozek . ولد في عام ١٩٢٦ . كاتب روائي ، ومسرحي . من أهم أعماله المسرحية : (ناجيو) و (المهاجرون) و (الجزائر) و (رجال الشرطة) وغيرها من الأعمال المسرحية .. من أهم مجموعاته القصصية (الليل) ، و (صيف صغير) و (الهرب نحو الجنوب) . إنه يستخدم لغة أقرب إلى لغة الصحافة اليومية ، التي يمزج بها أسلوب جروتسكي ، يسفر فيها بشدة من الصنع الحيالية اليومية ، يكشف أسلوب الإنسان المقتنع وسلوكه الكاتب ، ويطلع عن وجهه أتمه التفاف والتناقض السلوكي الحيوي .



يوزيف شايئا يتحدث عن المسرح *

هل أنا مخرج أم لست بمخرج فقط ؟

□ أى مسرح أعنيه ؟ .. مسرح عادى ! لكنه جديد . مسرح مفكر .. ذاتى . مسرح يمنح صيغة تصلح لما بعد الغد .. يتخلق فيه الحدث الإبداعي من مادة شعرية جديدة فى كيويتتها .. ليس من الضرورى أن يملك خطأ تعليمياً أو توضيحياً : ما يهمنى أن تنبع مصادره من المشاعر والحواس ، من تشكيل خيال المتلقى ، الخيال الذى يستلهم الرؤية الذاتية ، الأمر الأهم هو أن لا يكون وسيطه المضمون الواضح ، ولكن عبر هارمونية الصيغ ، التى تصل بنا- فى موضعها المثالى - نحو مضمون جديد.

□ فى أثناء عملية الإبداع من فوضى التناقضات ، والتضاد يخرج من الطبيعة البشرية المزروجة شع أقرب ما يكون إلى « الموضوع الفنى » - أى فكرة الحياة .

□ إن إفلاس الكلمة - مع الأسف - التى لم تعد نؤمن بها ، يمنحنا فرصة إبداع اللوحة أو الصورة . « فمسرح الصورة - اللوحة » هو مسرح يمنحنا إمكانية ووظيفة جديدتين ، هما تعرف الأشياء واكتشافها من جديد ، والقدرة على ملاحظتها فى آن . وللوصول إلى هذا المسرح ينبغى لقاءه عبر الحركة ، والحدث ، والتصور ، بواسطة نوعية جديدة من الأداء التمثيلى والتشكيلى .

□ عندما أنظر ، فعلى أن أنظر عبر منظور القضايا المحيطة بنا .. كان هذا ، آنذاك ، زمن معسكرات

الاعتقال الرهيب ، والأفران البشرية ، وتعد مرحلة نضج النفس ، فيها تكونت رؤيتي عن الإنسان المعاصر ، وتوقفت هذه الرؤية عن أن تفسح لنفسها مكانا آخر لتغييرها : فليس ثمة سبب يمنعني من التنازل عنها . فهل نحن نجيا في عالم مثالي ؟! ليس هذا الزمن الذي تنمو فيه الزهور !!

□ أحول كل شيء إلى لوحة ، حتى تصبح الكلمة لوحة .. صورة .. ويمكنني القول بأنني أقدم فني من خلال العرض المسرحي الذي عليه أن يقام في الزمن والمساحة ؛ ليس بالضرورة في بناء مسرحي ثابت . الحضارة المعاصرة ، التي تسيطر عليها - في ظني - اللوحة والحركة ، ترغمني - وتسمح لي في الوقت ذاته - أن ألفت اللوحة المسطحة ، والجرافيك ، والاهتمام فقط بالسينوجرافيا ، ولكن ليس ذلك المفهوم بمعناه الشائع باعتباره منظما للفراغ أو الفضاء المسرحي ، بل باعتباره شغلي الشاغل في إخراج العرض المسرحي برمته ، بكل مفرداته المسرحية .. ولأني فنان / تشكيلي / مصور ، فإن ما يهمني « مفهوم الزمن » ، وللتعبير عن الزمن أبحث عن الكلمة / الإشارة ، ليس عبر تصوير اللوحة ، بل من خلال فن المادة وتفجير أسرارها .

□ ما يعنيني هو التفكير من خلال المشاهدة ، وليس فقط عبر الإصغاء . في الحضارة المعاصرة اللاهثة تحطمت العلاقات الإحصائية ، ومعها دمرت رموز المسرح التقليدي . وبملاحظة الظواهر الجديدة ، لزم على الفنان أن يترك « الأتيليه » الذاتي الذي يغلقه على نفسه . لذلك أشعر بحاجة أكثر إلى ابتداء عروض مسرحية تتعامل مع فنون التشكيل البحت ، تماما كما يعثر الرسام على إمكانات أكثر رحابة في التعبير عن نفسه عبر المسرح .



□ بدأ الفنانون التشكيليون / المصورون ، إبداع عروض (Happening - عروض مسرح الواقعة) ، فدمروا أسس المسرح المعتمد على الإلقاء الصوتي الضخم ، الذى يعد من المسارح المعشوقة بشكل عام ، وهو مسرح الطبقة المتوسطة الصغيرة . لايهمنا أن نطيل أمد موديل مسرح كهذا ، فالواضح أننا نسير نحو مسرح نكتب سيناريوهات عروضه بأنفسنا .

□ ينبغي أن تكون البداية هى شعر المسرح ووسائله التعبيرية المتاحة ، وليس من خلال حركة أشبه ما تكون بحركة الكاميرا السينمائية ويخدع فيلمية . البداية يجب أن تكون عبر الحدث الدرامى / المسرحى للممثل فوق خشبة ، أحاول أن أحصل على شئ آخر يقترب من الأسلوب الفيلمى ، وهو أن يكون بناء الحدث وفعله ورد فعله داخل فضاء / فراغ مسرحى مفتوح ، أى فى مواقع مفتوحة كما يصور الفيلم ، وليس فقط فوق خشبة المسرح .

□ من الضرورى اليوم أن يوجد الفنان داخل قلب العمل المسرحى كى يبدع ، فلا يمكن له أن يبدع إلا إذا وجد بذاته . ينقصنا العودة إلى ما يطلق عليه : الفن الذهنى ، فن القرينة (القرائن) .

□ ليست الورشة المسرحية أو الأسلوب المسرحى الذى يتبعه الفنان بالأمر المهم بالنسبة لى ، ولا حتى النظام الذى أتبعه فى فنى ، الأهم هو أن يكون لدى شئ يمكن لى قوله فى فنى .. فلو أتت قدمت اليوم فلما وأخرجه للوجود فأتنى سأقدمه بالطريقة التى أبنى بها العرض المسرحى . إن فن المسرح ينبغي أن يستجيب للاحتياجات الشعورية والذهنية للمتلقى . يجب أن يكون أصيلاً ، لايهم أن يكون جميلاً أو مبهرًا ، على عكس ما نرى فى المسرح الآن من محاولات إيهار تتناول أن تعلو من شأن المتعة المجانية على حساب الكشف عن خبايا النفس البشرية.

□ أتعامل مع السينوجرافيا منذ البداية باعتبارها إخراجاً للفضاء (الفراغ المسرحى) ، فعمل المخرج بالنسبة لى هو تنظيم الفضاء المسرحى المفتوح ويدخله الأحداث المسرحية . وهو بالنسبة للعالم التشكيلى يمثل واقعاً مسرحياً متماسكاً بعالم أرض / اللعب . فالفضاء أو الفراغ يعد آلة ، يجتذب الممثل وتدفقه إلى الصراع معها .

□ إن المسرحية تعنى التمكن من التنظيم والترابط فى عناصر العرض المسرحى . الحركة - الكلمة والصوت - التمثيل والتشكيل ، أى التمكن من بناء العرض المسرحى . فالإخراج إذن ليس فقط مجرد مغامرة وليس التمثيل « لهما » . فإذا قلت إن الإخراج ما هو إلا فعل إبداعى ، فسيكون التقليدى . فالإبداع ذاتى ، هو النسيان فى الزمن . إنه محاولة الخروج من نفسى عبر الظاهرة المسرحية ، التى تبدو لى جديلة تشعر حواسى بجذبتها . التمثيل لا يصح أن يكون مجرد غزل الممثل للجمهور أو انتضاح نفسه ، أو ذلك الذى يصبح معداً للبيع يتبدل ويصبح سلعة خلاقة فليس « كل شئ للبيع » .

ولذلك فإن أعظم شيء في الإخراج المسرحي هي البروفات ، وليست العروض المسرحية ذاتها .
فالإخراج هو التقليل من المسافة التي تقع ما بين « التعارف » ومناطق وعينا الباطن .

□ إننى لا أخرج ، ولكنى ألهم ، أستشرف وأرهم؛ المخرج يوجد فى « كونشرتو » ، والمسرح علاقة حميمة بالمخرج . داخل هذه العلاقة يتخلق الإبداع بكيانه المنفرد ، وكل ما يقوم به المخرج هو أنه يبحث فيه الفكر والروح ، يجسده فوق الخشبة عبر ما يحدث داخل الزمن . الممثلون يعدوننى ممثلاً فى البداية ، وهم منجذبون للإلهاماتى ، يبدأون فى الإخراج - ومن هذا ينشئون ظاهرة ، يمكن تسميتها بالعمل الجماعى الخلاق . تواصل هذه الأحداث يمثل بنية العرض المسرحى ونسيجه .

□ يبنى بناء العرض المسرحى - وهذا عمل فيزيقى بحث ، يقوم داخله الممثلون بترتيب أحجار هذا البناء وتنسيقه . إن الممثل - مع أنه يمثل عنصراً من العناصر المشاركة فى العرض المسرحى - يعد الأهم وبعد مستقلاً أكثر فى هذا الأسلوب من العمل ، ويكون أكثر إبداعاً ، وأفضل من أن يقوده المخرج ويوجهه نحو ما يراه .

إن تغير الممثل وتشكيله فى شخصيته ، إنما هى محاولة إقناعه بشيء لم يدركه بعد ، بشيء عليه أن يبدعه . فالممثل شخص مفكر ، وهو يعيا بوعيه ، ليس بمانيكان أو مجند فى فرقة عسكرية ، ولكنه شريك وليس مجرد منفذ .

□ عناصر المسرح حية؛ مادة تحيا وتتنفس وليست جامدة أو ميتة. إنها هذا الزئبق السائل الواقع من مقياس حرارة (ترمومتر) قد انكسر إلى رذاذ، فتجميعه يعنى تجميع الفوضى وتنظيمها. كل مسرح محاولة لاحتواء المادة التي دائماً ما تحتاج إلى تشكيل. فى هذا الموقع كل شيء محسوب فى المسرح: المناخ العام، الألوان، الحدة، بل العدوانية، الأصوات، الصمت، الهمس، والمعلومات، وتشابك كل هذا فى عقد لا تنفطر حياته لينتج إبداعاً فنياً. فإبداع المسرحى الحقيقى مفهوم مفتوح، أما المسرح الإلهى فهو مسرح منفلق. والإخراج هو أن تتحرك سائراً فوق خشبة المسرح، بين فنانيك وفضائك المسرحى، وفى الوقت ذاته أن تبقى بين الناس وتتحرك معهم. المسرح هو أن تستثير نبضات محددة وتوترأ درامياً، أن تحاول العثور على رابطة درامية/مسرحية بين الاثنين ؛ مشاركة متوحدة لخلق العمل الإبداعى.

□ الذى يعنينا كذلك فى المسرح هو أن نحاول تقديم صدق ما تعرضه فوق الخشبة حتى ولو كان كذباً، أن نجعل ما هو مستحيل فى الحياة يصبح أقرب إلى الصدق فوق الخشبة، ولا يبنى أن يتوقف عند مسرحة واقعيتها. إننى لا أفكر فى طبيعة حقيقية، ما يربطنى بستانيسلافسكى الزمن، الذى يفصلنا عن بعضنا فى الوقت ذاته، إننى أتفق مع عنوان كتابه المهم (حياتى فى الفن) لأن كلا منا يضع حياته نسيجاً لفنه. وهذا ما يجعلنى أتفق معه فقط وليس شيء آخر.

إن عملية الإبداع هي نشوء الإنسان، محاولة اختبار النفس، دفاع أمام السلبية - فكل إنسان يدمر نفسه بنفسه من أجل أن يبدع الإنسان الآخر ، أى يبعثه من جديد.

إننى أرى الفن من منظور آخر يعده عن أن يكون مجرد مادة جافة إحصائية. لا ينبغي أن يكون الفن اليوم فناً مثقفاً طبقياً، لكنه فى الوقت نفسه لا يصح أن يكون مجرد سلعة انفعالية عاطفية تدغدغ أعصاب المتفرجين المزهقة أو المتعة، إننا عندما نقوم بفعل ذلك، إنما نستبدل شيئاً بآخر، ونستغنى عن شيء مقابل شيء آخر: نحن نشوه الطبيعة من أجل أن نصل إلى التعبير المنفعل والمعاناة البحت دون الوصول إلى جوهر الحقيقة. فالفن عندما يقدم ردود أفعال محددة، بالشكل الذى أفهمه، وأحاول القيام به، فهى تحوى داخلها سلسلة من الوسائل المثرية ، وفى الوقت نفسه تنبع هذه الوسائط والوسائل من التجريدية، وهى فى مجموعها ستمنحنا ذلك الذى يطلق عليه «البساطة» الأكثر بساطة؛ ولكنه متوحد المعنى - فى رأيى - إنها اللوحة التشكيلية.

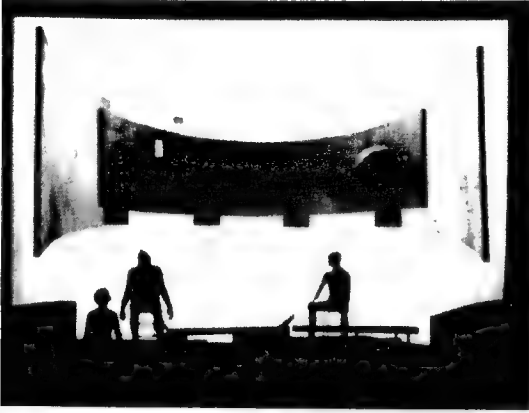
□ إننى أناضل من أجل معنى الوجود. أقف بالرصد - بواسطة فنى - ضد ما أطلق عليه «اللامعنى» فى المضمون، ضد اللامكان فيما يخص «المكان» و«الزمن» - فى الزمن، أى أنتى أقلب الأشياء رأساً على عقب: فأناضل من أجل «شيء» يحوى بعد/ الزمن، وبعد/ الفراغ أو الفضاء المسرحى، عبر مضامين تخص الجنس البشرى، وليس فقط تعبيراً عن الحاضر.

□ لا بد أن أملك شريكاً داخلياً؛ ينبغي أن أكسر الحواجز التى تقبع ليس بداخلي فقط، بل مع أناس آخرين يشاركوننى ألى. وهذا ما يدفعنى لفعل المسرح. إننى أعثر بهذه الطريقة على نفسى، ولكنى فى الوقت ذاته أجدنى أقف فى مواجهة هذه النفس.

□ نحن نحيا فى عصر وصل إلى أبعد حدوده وأطره الاستهلاكية، عصر مبرمج بشكل لا يجعلنا نعثر على بديل له. لا نعثر على لا شيء. فالمال هو الذى يحكم عالمنا. نشره فى (ريليكا)، كما نشر يهوذا الإسخريوطى فضته دليل خيائته للمسيح وشراؤه لعالم مادي. فى العرض المسرحى (دانتون) أعرض قضايا بعينها: الكذب و«التلفيق»، الخضوع للأعراف، كل ما يهدر استبائنا اليومى.

□ فن المسرح اليوم محاولة توفيقية لربط نفسه بنقاط ضعفه التى تدمره. وهو فن ردى عندما يشعر النقاد والجمهور معاً بالفخر به لأنه يرضى تقديراتهم وتقييماتهم متوسطة القيمة المعبرة عن فئة طبقية متوسطة. إننى أريد أن أتحدث مع بشر عبر الفن. ليس عن ذلك الذى يهيجهم ويلهو بهم، ليس عن أسلوب معيشتهم وكيف يحيون، بل عن ذلك الذى يهتزون من أجله، عن ذلك الذى يجعلهم يخطرون بحياتهم من أجل الوصول إليه.

□ أفضل أن لا أربط الفن بالعلم، ولا بالدين ولا السياسة. فإذا ما اضطررنا لعمل تماثل من هذا النوع فيمكننا أن نقول: إن المسرح محاولة لتقديم خلاصة كل ذلك وغير ذلك من الظواهر التى تعد



أرضا تمتزج فيها كل القيم الإنسانية العليا. ما الاسم الذي يمكن لى أن أطلقه على فن كهذا...!!
لا أعرف!!

□ إننى أقوم بإخراج المسطح، وأخرج الفضاء/ الفراغ المسرحى، أخرج للممثل، والممثل يخرج لنفسه، وفى كثير من الأحيان يقوم بالإخراج لى. فكل شيء إذن يتمركز فى عملية الإخراج. هكذا فهمت فن الإخراج عندما عملت سينوجرافياً بمدينة «نوفو خوتا – Nowa Huta». هوجمت آنذاك. قيل لى بأن ما أقوم به لا يعد بالنسبة لوملائى الفنانين سينوجرافية. والحق معهم. ففى تنظيم المسطح المسرحى فوق الخشبة أحاول أن أهرب من العناصر المعمارية، أستخدم قبل كل شيء مواد نحتية (من النحت)، تغلف فى يد الممثل فيما يعد شريكاً له فى اللعبة المسرحية. يمكن أن تكون هذه المواد مواد جاهزة، مثل الأحذية أو الدمى، إطارات سيارات أو سلالم، وأستخدم الأرض أحياناً، الماء، الدخان. ومن عناصر «القص واللصق» أرتق زى ممثلى – ليس من الضروري أن يخيطة دائماً «الحياطة» المسرحى.

□ بواسطة تصادم الأحداث وتضادها، بمقدورى أن أسرد أفعال المسرح بشكل أفضل. توجد لغة مسرحية قوية كذلك، ربما تكون أقوى أحياناً من لغة الكلمات، ربما أكثر اكتمالاً. وفى بعض الأحيان يمكن لنا فى المسرح أن نستعين بلغة عميقة أقرب إلى الصمت من لغة الكلام الصاخبة.

اللغة المسرحية تختلف اختلافاً بيناً عن لغة الدراماتورجيا المكتوبة. والمسرح – كما أقول دائماً – يبدأ هناك عندما تنتهى لغة الأدب أو لغة الكلمة الـ «الطبيعية» للإنسان. إنه يحدد سمة الطبيعة الإنسانية. أما نحن فإننا نشكل ذلك فى نماذج بشرية فوق الخشبة، نقوم بتحويل ذلك المكتوب إلى مواقف زمانية/ فضائية مسرحية تخيا وتفعل. لا يهمنا تفاهات التاريخ، ولا الحكايات اليومية، بل مشكل «الفعل». تروق لى النصوص التى لها طابع الانفتاح الرحب، النصوص الشعرية، النصوص الخالدة على مثال دانتي وسيرفانتيس وجوته وفيتشكاسى، وكافكا. إن قيامى بعمل إعدادات عن هذه النصوص على شكل سيناريوهات، سببها هو أن أجد نفسى فى عالم هؤلاء الكتاب الكبار، إنه عالم أقرب إلى ذاتى وأكثر اتساقاً مع روحى. إننى أجد فى هذه النصوص رموزاً وإسقاطات لمعصرنا، وقيماً شعرية خالدة بخلود الإنسان، نتمكنى أن أضعها فوق خشبة مسرحى.

□ أشعر بتقدير واحترام كبيرين لعملية الإبداع الآنى، التواصل والسقوط اللذين يحدنان للصيف والأشكال الإبداعية فى الفن. فالمسرح يسمح للفنان بأن يعرض القضية المطروحة فوق الخشبة بتكامل ووعى دقيقين. فى المسرح تخيا المهمات المسرحية الجامدة (قطع الأكسسوار)، تتنفس المواد الميتة بالقدر نفسه الذى يحيا فيه الممثل / الإنسان فوق الخشبة. أحياناً ترتفع قيمة هذه المهمات المسرحية إلى مرتبة الأبطال المسرحيين، تموت مع الأبطال / البشريين فى نهاية العرض.

□ يعتمد الفن «المفتوح» على مفهوم التغيرات التى تحدث فى أساليب العمل الإبداعى وصيغه. لقد تغلغت فى الإمكانيات الكامنة فى فن «اللاشكل Informal»، بعد ذلك اقتحمت فن «الكولاج»، لكن اهتمامى كان يلمس الجانب الخاص بمعمارية البنيات الداخلية للمادة. ثم انشغلت بعد ذلك بالديسلاج؛ لأعود ثانية وأتعامل مع المادة الحية المتكاملة التى يصعب احتواؤها؛ هذه المادة هى: الممثلون والمفترجون!!

□ أقدر الفنانين، أولئك الذين لا يفكرون فى الفن، ولا يحشون عن رسالة الفن، بطريقة تفكير أكاديمية تكرر نسخاً من النماذج القديمة المستهلكة. إن ذلك الذى يملك رؤية، سواء كانت ذاتية أو جماعية، يحيا فيه، أما ذلك الذى عيناه مغلفتان – فهو يموت!

التعامل مع الفضاء المسرحى

□ يعنى تكوين العرض المسرحى أن تنظيم الفوضى المشتتة التى تنبع، عن وعى، من شعورنا بفوضى عالمنا ولا ينته. لسنا مسرحاً وجد ليقم نظام تفكير محدد أو نسقاً جمالياً للبشر، بمعنى القيام بمظاهرة مسرحية فوق الخشبة للصيف التقليدية فى الفن. ما نسعى إليه فى مسرحنا «ستديو» هو الخروج على نطاق المهنية أو الرسالة الأخلاقية الدعائية، والابتعاد عن كل ما يربطنا بالدوجماتية الجمالية وأليتها. نريد أن نكون مسرحاً للإبداع المفتوح، مسرحاً يقيم حدثاً إبداعياً حياً.

□ المسرح الذي أحاول أن أشكله مسرح عضوي، يتصل اتصالاً وثيقاً بجوهر سيكولوجية الإنسان، بكل ما يربطه بعمق بكل ما هو فيزيقي في الحياة، بدرامته الإنسانية، مسرح يقدم محاولة تقييم أخلاقي لهذه الدراما عبر مستويات تتطور بالتنوع والتباين. ولذلك فإن مسرح «ستديو» ليس بأى حال من الأحوال مسرحاً معملياً «للمانيكان» والدمى، يلعب الممثل الحي بوعيه وعمق مأساته الدور المهم في تكوينه، هذا الممثل الذي يؤدي أحياناً جهوداً فيزيقية ونفسية كبيرة، ولذلك يجب أن يكون ممثلاً منتظماً دقيقاً، ويعرف تماماً - بوضوح - هدفاً لفعله، وسبباً لتحطيم فرديته وذاتيته لحساب رؤية إنسانية وأخلاقية جماعية.

□ أطرح عالماً مشتتاً - عن قصة - ليتمكن لى بعد ذلك أن أوحده «عضويته» وتكونه الداخلي من جديد أرمى بهذا الوصول إلى التوحد النفسى للإنسان. على الإنسان أن يبدأ من موقع الأضداد والوقوف بقوة في مواجهة الشرور، سواء أكانت سلبية أم إيجابية، إذا جاز لى قول ذلك. إن الإنجيل الرب، والكتاب المقدس، وإن شئت الدقة - الإنجيل - كان قاسياً على البشر، لم يعطهم الأمل فى المستقبل، لقد فرض على أجيال بأكملها نزعة تاريخية / فلسفية واحدة لا تغير، ولا ترى أى نزعات أخرى بديلاً عنها. واليوم ينبغي لنا أن ننهض، أن نقف بعد ركوعنا الطويل، لنناضل من أجل الفكرة، كما فعلت الأجيال السالفة فى الماضى ووصلت إلى نتائج شتى. فالبشر يعدون لدورهم من البشر الموت، وغالباً ما يكون شكل هذا الموت واضحاً للعيان، وأحياناً أخرى مقنعا، بشعا. لذلك كله ينبغي العودة - بلا توقف - للقيم الإنسانية، يجب إعادة بناء ثقة الإنسان بأخيه الإنسان.

□ إننى أخلاقي، أؤمن عميقاً بذلك الذى أقوم به، وبرنامجى المثالى / اليوتوبى هو جزء لا يتجزأ من نفسى، بدونى لا يمكن لى أن أحيأ أو أبدع. إن دانتى وسيرفانتيس هما بالنسبة لى - رحلتان، يسيران فى العالم برسالتهما الأخلاقية التبشيرية. ولذلك فهما أشد اتصالاً وقرباً لى، لأن دانتى يعنى بالنسبة لى حجراً أساسياً لغنى، واقتراحاً إبداعياً يمكننى أن أشكل نفسى والعالم فى المستقبل، علمنى كيف ألترم باسم المجتمع ولصالحه بوشائج أخلاقية. إن هذا الالتزام الأخلاقى بالغد يستجيب للجمهور الذى يمثل الشباب القسم الأعظم منه.

هذا الاقتراح الملزم بالغد وبعد غد، إنما يكسر الخوف والفرع الجارفين فى داخلى والآخرين، وهو قول ذلك الشيء جهرًا، بدلاً من قوله صمتاً، أن يصبح العمل المسرحى تحدياً للمجتمع بهدف خدمته، وتحرير الإنسان من كل ما يعوقه، من السلفية وأساليب التفكير التقليدية، العمل المسرحى الذى يرتبط بالأرض ارتباطاً أصيلاً، بقدرها، وبأقدار البشر، سواء كانت مرتبطة بالظواهر الطبيعية أو الفسيولوجية، إن هذا لا يحرقنا من شىء، حتى أعظم الإنجازات فى مجال الكيمياء والفلك تحيا فى وعينا لأننا نأمل فى هذه الإنجازات التى ستجعلنا نحيا هناك - فى مكان آخر - بشكل أفضل.

□ إن الحوار المدرس والمترتب بين المخرج / السينوجراف يكمن داخلى باعتبارى مصوراً يرى - فنه - لوحات، تماثيل تحت الفضاء (الفراغ)، مبدعاً للهابننج (الواقعة التشكيلية / المسرحية) ومنظماً

للأحداث البشرية ووقائعها التي يربط الإنسان فيها بعالمه الذاتي - يتيح لى هذا الحوار عدداً من الصعاب. على أن أرى بعين روعى ما أريد قوله على لسانى، وكيف أوصل ذلك للآخرين باعتبارى مؤلف العرض المسرحى.

□ يقف العرض المسرحى فى معظم حالاته ، بوصفه داعية سياسياً ، يعبر عن «المانيفستو» الخاص به. أحاول أن أتقّب عن ذلك الذى يعبر فى حياتنا اليومية بشكل طارئ، عن ذلك الذى يضيّع أمام وعينا بوجوده. إن مفردات العرض المسرحى وإخراجها على المستوى التشكيلى الشمولى لما هو فوق الخشبة، وكذلك معرض الفن التشكيلى وغيرها من التجمعات الفنية، ينبى أن تكون شيئاً نادراً حدوثه، ليس عليها أن تنسخ الواقع اليومى، ولا أن تكرر القوالب الجاهزة، عليها أن تجعل الإنسان أكثر نبلاً - لذلك ربما كان علينا أن نوجه كل هذه الفنون نحو المضمون والموقف الإنسانى الأهم، استهدافاً للاقترب من دراما الإنسان، وضرورة تطهرنا من خلالها.

□ الثور على العالم داخلنا يسمح للمخرج/ الملهم بأن يتعاون مع الممثل - شريكه فى الخلق الفنى - فى الإبداع المشترك داخل الفضاء/ الفراغ المسرحى. هذه المشاركة تستلزم مخرجاً شديداً التركيز، وتتطلب من الممثل قدرة كبيرة على التحمل. إن الطرفين مهتمان بلقاء فنى مشترك يسعى كل منهما فيه للتوصل إليه، يبدأ من البروفات وينتهى بالعرض المسرحى.

□ ثمة مناطق لم نعرفها، وهناك أراض لم نكتشفها بعد، تلك التى يعرفها الشاعر، وتلك التى تستلزم كشف أسرار «طوطمية» المسرح. وفى هذا يمكن لنا أن نؤكد سلوك الإنسان ونحركه بوصفهما قائلين يجاوزان الكلمة الثائرة. إننا نبحث عن وسائل حقيقية وأصيلة غير كاذبة، تعبر بوضوح عن موقع الإنسان فى عالمنا المعاصر أكثر من الكلمة التى فقدت معنى وجودها. إن الممثلين فى مسرح «ستديو» يلمسون بعض الحقائق البشرية. التى ليس من السهل على الإنسان التصريح بها، ويشعر بها داخله بعمق. إن التعبير بوعى عن حالة كهذه، أو وضعية من هذا النوع، بواسطة التفاعل التمثيلى للظواهر والأفعال الدرامية هى السمة الصحيحة لورشتنا المسرحية.

□ عندما كان الفنانون السينوجرافيون فى المسرح التقليدى يذهبون إلى المخرجين كى يروا «استكشات» أعمالهم التصميمية، كنت أهتمهم بمحدودية الإبداع، لأنهم يضعون أقل إبداعاتهم فى أوراق وخطوط ورسومات، فى الوقت الذى يلفظون فيه أجمل ما عندهم من إبداع أكثر إثارة. واليوم باعتبارى مؤلفاً لسيناريوهات أعمالى المسرحية لا أقوم بصنع تصميمات سينوجرافية، ولكنى أترجم «استكش» النموذج التصميمى إلى واقع. أحقق رؤيتى المنحصرة فى مقياس هندسى (١ : ١) إلى تصميمات حية تشمل الموديلات والرسومات والتقنيات المسرحية فعلياً.

□ ما أقترحه يحيا فى الخيال الإنسانى، فى مواقع لا نهاية لها ولا حدود فى الخنادق الصغيرة والكبيرة لحزنتنا. فاستقلالية هذا العالم يحددها الفضاء أو الفراغ المسرحى الذى يحوى منظوراً يختلف اختلافاً واضحاً عن ذلك الذى ليس بمقدوره تقليد الحياة بشكل تجسدى.. إنه الفن!

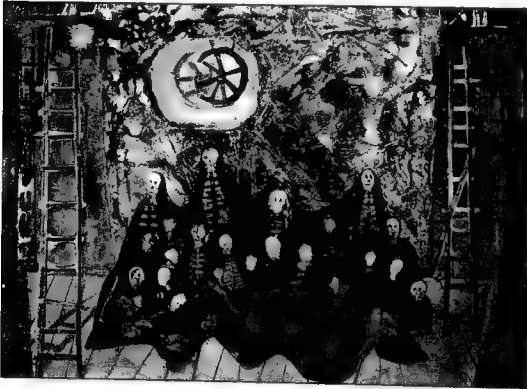
□ مفهوم المسرح العضوى تشكل من تنظيم الفضاء المسرحى، ومن التفكير الشعري، والرؤية التشكيلية التصويرية للعمل النحى. ويمكن أن نشاهد هذا كله واضحاً فى (ريليكا).

□ إننى على قناعة من أن «ثلاثية المعيار» تمثل قاعدة لمضامين الفن الجديد وصيغه. تقوم هذه الثلاثية على الكلمات الراضية: كلا (للزمن) وكلا (للمكان) وكلا (للأشياء). أصول هذه الكلمات كلمات: دائماً، فى كل مكان، كل شىء. أى شمولية المكان والأبدية الزمنية للقضية والموضوع.

لا يوجد موضوع.. أى موضوع.. يمثل جوهر العمل الفنى، الجوهر هو الإبداع نفسه. فالعمل المسرحى يبقى مفتوحاً وليس مكتوباً بحرفية تاريخية، أو يحمل داخله بعداً جمالياً فوقياً.

□ فالمساحة/ الزمنية للعمل الإبداعى هى وحدة الماضى والحاضر و«حس» بالقدامى أى بالمستقبل. إنها دائماً محاولة لتنظيم حالة القوضى التى تطبع عالمنا، إنها صراع الإنسان فى لعبه مع الكائنات الحية. تنبع أهمية الزمن هنا من متغيرات دائرة النشاطات الإنسانية، ويمكن القول إنها تنشأ من مراحل متباعدة فى التاريخ، يعبر عنها بواسطة صيغة العلامات. هنا تتصارع القيم القديمة والجديدة وتنعكس إمكانات الرؤية المختلفة للعرض المسرحى.

□ المعنى التطبيقي، الذى تحمله وظيفة العمل الفنى تبقى قضية الملقى. أهم شىء هو المعنى الديالكتيكى الذى يتعدى الحدود الزمنية للعلامة، إنه رمز القدر الإنسانى. أما طريق التطوير للحدث



المسرحي فيمكن التعبير عنه هنا بواسطة التغير الذي يطراً على مسيرة التاريخ، فالعمل الفني يحاول أن يقدم لا منطقية الحياة بشكل ساخر. إنني أحاول أن أقدم هذه القيم في أعمالى الإبداعية عبر بنیان يحوى حقائق تسير في مدار يخرجها عن حرفيتها التصويرية، وحرفيتى المكان والزمن.

لقد تغير منطق النظرة إلى العالم، إنها تعتمد بشكل عام على المتغيرات التي طرأت في المنظور الجمالى للفن. ينقصنا حتى اليوم عملية تحويل الصورة المرئية أو اللوحة الجمالية إلى كلمات تحوى داخلها القيمة الجمالية بالقدر نفسه الذى تحمله اللوحة، الكلمة التي تمثل حضارة غير المبصرين، ولذلك نحاول بواسطة الفن أن نخترق حجب هذا المفهوم، نحاول أن نشغل الفراغ الناشئ عن النظرة الأحادية لجوهر المسرح اليوم، ودوره بما هو وسيط للتغيير، وليس دور الإبداع للإبداع، أى الفن للفن.

إن طريق التغير في بنية المسرح وهيكله يمكن أن يتعدى حدود الحواجز التي تقف حجر عثرة أمام الإبداع التطبيقي. فليس المسرح القائم على التفسير الأدبي أو الباحث عن الصيغ الشكلية هو الذى يهمنى، ولكن يعتنى المسرح الذى أعثر فيه على قيمة الموضوع الإنسانى المطروح المسرح الذى تختفى فيه المقومات الشخصية للفنان وتلوث داخل الدراما الأدبية، يمثل لى طريقاً ممكناً للوصول إلى مسرحى العضوى ولغته - إنه مسرح السرد المرئى.

□ لقد نبئت الحركة الطليعية في مختلف الاتجاهات والتيارات، وأحياناً ما تتكسر في نضال مع «اللاممكن» أو المستحيل الذاتى. وأحياناً أخرى توجد في تيار مبدع فردى يرضى به الفنان ذاته، ومرة ثالثة، تصبح أشكالاً للإشباع الجماعى الأقرب إلى التصوف.

□ إن المتغيرات التي تطرأ على بنية الزمن والصيغ الفنية الشكلية تتفق مع الحياة والزمن، ولذلك فالسمة الذاتية للفنان هي الوحيدة التي تمنح معنى للفن. هذه الذاتية المذكورة هي السعى نحو السيطرة والهيمنة على الواقع المعيش، هي احتواء أكبر مساحات هذا الواقع الذى يشغله كل من الزمن والفضاء/ الفراغ. هذه هي منطقة استقلالية الفنان ومغامرته الذاتية.

□ الفن المسرحى هو احتزال المسافة التي تقع ما بين الظواهر المتعارف عليها والمجهولة، تصل هذه المسافة إلى الزمن الشمولى والمعنى الإنسانى الذى يحيا طويلاً أكثر من كونه مجرد معنى يومى - مجرد حاضر آتى. علينا أن نرى جانباً واحداً فقط من الواقع بالشكل الذى يجعلنا نصرح بقول الحقيقة جزئياً، وفي أحسن الأحوال لا نصرح بشيء على إطلاقه. الفن لا يحتمل اقتساماً، فهو يسمى إلى الخلاصة، من هنا يبنى العثور على اللغة الذاتية للفنان.. تلك اللغة التي تمتزج داخلها وحدة الإنسان وتفرده.

□ لا يربط دور المادة التشكيلية باسمها ولا بشكلها الداخلى. وتعرف المادة - المهمة المسرحية (الإكسوار) له علاقة وطيدة بواقفها المادى الذى يتشكل من خلال الممثل في أدائه فوق الخشبة. فالهجمات المسرحية هي موضوعات ونتائج، تعد حصيلة للحضارة.. حضارتنا غير المستتية.



□ ما يهمنى قبل كل شيء: هو الممكن فى الفن المسرحى. هو مولد العرض المسرحى القائم وفقاً لمادتي الأدبية التى تتشكل فى سيناريو/ مسرحى، هو العمل فوق الخشبة، التفكير فيه عبر اللوحة وليس من خلال النص الأدبى. التفكير من زاوية الأطر المسرحية وليس عبر المؤشرات والعلامات الأدبية فقط. هذا ما أسميه طريقة بناء السرد المرتبى للعمل المسرحى. ما يهمنى الواقع المسرحى/ الفنى فوق الخشبة، وليس «الحبكة» الروائية المنبثقة عن المسرح الاجتماعى الساعى لتسلياة المتفرج.

□ يهمنى فى فنى تحليل الفضاء/ الفراغ المسرحى البحث فيه عن خط الأفق ومنظوره، الذى دائماً ما يبتعد عن الإنسان، بينما يتسع مبدى فضاء الخيال ويغندو أكثر عمقاً. يقودنى هذا إلى فضاء جديد هو الفضاء/ الزمنى الذى يحيا بملاقته مع الإنسان وفضائه الخارجى والداخلى، يختفى من وراء ذلك الرغبة فى العثور على وسيلة للخروج من هذا المأزق الفنى، واقترب أكثر من الأحداث التى تحويها المضامين والمعانى المعاصرة، أحداث تفهم باعتبارها محاولة للفعل الإبداعى/ الثقافى.

الفن المسرحى بالنسبة لى هو بمثابة الموضوع المفتوح. فإذا أصبح منفلقاً، فإن هذا يعنى أننى خسرت مسبباتى الفنية كى أسير خطوة تالية فى عملى المسرحى، ببساطة يعنى هذا أننى أقترب من الموت!!

متابعات

- من البلدة الأولى إلى البلدة الأخرى .
- حوارات ليلية - حول رواية هاتف المغيب .
- الزمن الآخر بين التاريخ واللغة .
- مراودة المستحيل وقصد القيمة .
- جماليات التشكيل الزمانى والمكانى لرواية
الحواف .
- استراتيجيات السخرية فى رواية إميلشيل .
- الاغتراب فى رواية محمود حنفى .
- السنيورة - جدل الآخر .

من البلدة الأولى إلى (البلدة الأخرى)

أحمد درويش

«الصبيرة» الذى يكتسب أبعادا جديدة من خلال نظرة
عيون جديدة لمكان قديم.

إن البطل الذى اختار الرحلة من البلدة الأولى
الاسكندرية إلى البلدة الأخرى «تبوك» هو إسماعيل
خضير موسى، مدرس الفلسفة، وخريج قسم اللغة
الإنجليزية والشخصية القلقة المتعطشة التى كأنما خلقت
«للمعرفة المتأخرة» بالأشياء، والتى تتوق إلى أن تفوز
باليقين مرة واحدة فى موعده «على حد تعبير الرواية،
ويشكل هذا القلق دافعا من دوافع الارتحال، إلى جانب
الدافع الرئيسى الذى يشكل معظم الحالات الأخرى
وتتضم إليه هذه الحالة وهو الدافع الاقتصادى، حيث
التحرك بين بقعتين متقاربتين من الأرض الأفريقية
والآسيوية فى جانب منهما يكمن مزيد من «الخبرة»
وفى الجانب الآخر، يكمن مزيد من «الثراء» وفى لقاء
البطل الأول «بفارق» الذى سبقه إلى الهجرة يتجسد

العنوان الذى تحمله رواية إبراهيم عبد المجيد (البلدة
الأخرى) وهيكلا «الارتحال» الروائى الذى يغلف
أحداثها، ومكان «البلدة الأولى» التى تمثل «المنبع»
و«البلدة الأخرى» التى تمثل «المصب» تشير جميعها
جملة من القضايا، لا ينفصل هذا العمل الروائى من
خلالها عن مضامين أعمال حكاية كثيرة فى التراث
العربى، ولا عن أشكال فنية يصالج من خلالها هذا
النمط الروائى فى التراث العالمى.

لقد اختارت الرواية شكل «الرحلة» المألوف فى
التراث العالمى، والذى يقدم كما يقول ميشيل ريمون^(١)،
أحد الطريقتين الملكيتين لرواية المغامرة وهما طريق
«الرحلة» وطريق «التجربة»، ويقدم كذلك الشكل الذى
يحتل المركز الأول فى القائمة التى اختارها «باختين»
لأنماط الأشكال الروائية التى تصعد من التكتيك المعاصر
إلى الأساليب الروائية القديمة، حيث يبدو البطل دائما
مزودا بملامح خاصة، لا تعود إلى ملامح ذاته فقط،
وإنما تكتسب من التنقل الجغرافى فرصة لإظهار معنى

معدن أقل صلابة، ولكن الدوافع في مجملها، تمثل تجسّسات «الرسالة الحضارية» التي تبحث عن فرصة للتمثيل، ومنفذ للمقايسة، وهي رسالة كانت محرّكا رئيسيا. من مناطق الوفرة الحضارية، والإسكندرية نموذج مألوف لها في الأدب الحكائي، إلى مناطق تملك وفرة اقتصادية وتشكل مجالا لحركة مخزون الخبرة ونموها وجنى ثمارها، إن نموذج إسماعيل خضر موسى السكندري من هذه الزاوية لا يتعدّد كثيرا عن نموذج «أبو قيسر» السكندري في (ألف ليلة وليلة). حيث يحركه أيضا الدافع نفسه من حمل «رسالة حضارية» تتمثل في وفرة الخبرة وقلة مجال الحركة في «البلدة الأولى» ولكنها أيضا توازى معها دوافع ثقافية ونفسية تتمثل في فوائد الأسفار الخمسة التي يحاول أبو قيسر أن يقطع من خلالها أبو صير رفيق رحلته بأهمية السفر^(٢١):

«قال أبو قيسر الصباغ لأبو صير الحلاق... لقد كرهت صنعتي من الكساد، ولكن يا أخي ما الداعي لإقامتنا في هذه البلدة، فأنا وأنت نساfer منها، تنفّرج في بلاد الناس، وصنعتنا في أيدينا الراحة في جميع البلاد، فإذا سافرنا نشم الهواء، ونرتاح من هذا الهم العظيم، ومازال أبو قيسر يحسن السفر لأبي صير حتى رغب في الارتحال، ثم إنهما اتفقا على السفر، وفرح أبو قيسر بأن أبو صير رغب في أن يسافر، وأنشد قول الشاعر:

تغرب عن الأوطان في طلب العلا

وسافر فقي الأسفار خمس فوائد

تفرّج هم واكتساب معيشة

وعلم وآداب وصحة ماجد

وإن قيل في الأسفار غم وكربة

وتشتيت شمل وإرتكاب شذائ

فموت الفتى خير له من حياته

بلار هوإن بين وإن وحاسد.

الدافع الاقتصادي عند حديث فاروق قريه عن أسباب رحلته مع أنه عريس جليل لم يعض على زواجه عام واحد: «لا تشغل بالك، أرادت أن تشتري أرضا في قريتها وأردت أن أشتري أرضا في قريتي» وفي أول مونولوج يتحرك في نفس إسماعيل تمتزج الدوافع التي جعلته يقبل الرحلة ولا يكون القلق أقل أهمية من المال:

«أنا في الثلاثين، ولم أحقق شيئا، ولا أحلم، زملاحي المدرسون والمدرسات في مصر كانوا كثيرا ما يتحدثون عن أحلامهم وخيرتهم في تفسيرها، معظمهم مثلي لم يحقق شيئا ذا قيمة، ولكنهم يحلمون ويتحدثون عن أحلامهم، كنت دائما أقول لنفسى: لماذا لا أحلم حقا مثلهم؟ وأتساءل، حتى وصلت إلى أننى شخص راض بما أنا فيه، راض شديد الرضا، لا أرى للحياة بعدا غير رعاية أمى وأخوتي بعد موت أبى، كثيرا ما فكرت أننى ربما صرت شخصا غير راغب في الحياة ما الذى أوصلنى إلى ذلك؟ القراءة القديمة التى انقطعت عنها؟ أم هو غبار فى الفضاء يفسد صبوات الروح قبل أن تنشأ؟... ربما كرهى الدفين لحالة الرضا الزائد التى أعيشها هو الذى جعلنى أوافق على السفر، لو لم أقر بأى شيء فلا بد أنى سأهر الركود عن روحى ولو مرة، لا يمكن أن أعود كما جئت، إن لم أفر بشيء، سيصيبنى ولو جرح صغير، إن لم أجنح سيكون لدى أسباب للفشل».

إننا هنا أمام دوافع الرحلة من البلدة الأولى «الاسكندرية» لعبور الصحراء أو البحر وهي دوافع يمتزج فيها المال المفقود الموجود، والثقافة المثيرة المحيطة والركود الذى يشكو من قضبان الفراغ المحيط ويريد أن يستبدل به فراغا آخر، يحلم أن يكون بلا قضبان أو بقضبان من

عبد المجيد مستقرا لبطله إسماعيل خضر موسى وقد رآها ابن بطوطة من منظور القداسة، حتى وإن كانت «القداسة السلبية» فهو يرى فيها المدينة التي شرفت بغزو الرسول لها ومرور جود المسلمين الأوائل عليها^(٣) :

« ونزلنا إلى تبوك وهو الموضع الذي غزاه رسول الله صلى الله عليه وسلم، وفيها عين ماء كانت تفيض بشيء من الماء، فلما نزلها رسول الله صلى الله عليه وسلم وتوضأ منها جادت بالماء المعين، ولم يزل إلى هذا العهد ببركة رسول الله صلى الله عليه وسلم، ومن عادة حجاج الشام إذا وصلوا منزل تبوك، أخذوا أسلحتهم، وجردوا سيوفهم، وحملوا على المنزل وضربوا النخل بسيوفهم، ويقولون: هكنا دخلها رسول الله صلى الله عليه وسلم، وينزل الركب العظيم على هذه العين، فيروى منها جميعهم، ويقمبون أربعة أيام للراحة ولإرواء الجمال واستعداد الماء للبرية الخوقة التي بين العلا وتبوك».

إن ابن بطوطة لم ير في « البلدة الأخرى » تبوك، إلا مكانا له جانب من تاريخ القداسة السلبية أو الإيجابية، وطفعت هذه الرواية على عنصر الزمان فمحنت فلم تظهر في أقطعه فوارق بين تبوك القرن الأول والقرن الثامن، ولم يظهر للبشر الذين يعمرونها ظلال حية بالخير أو الشر، فكانت البطولة المطلقة للمكان. غير أن نصا حكائيا آخر سبق ابن بطوطة بخوالي قرنين من الزمان، وهو النص الذي صاغه الفقيه الأندلسي ابن جبير في رحلته التي سماها (رسالة اعتبار الناسك في ذكر الآثار والمناسك) والتي اشتهرت برحلة ابن جبير، يقدم لنا زاوية أخرى من زوايا الصراع بين الواقع والقداسة في وصف « بلدة أخرى» في الأراضي الحجازية، حيث لا يكفي بالتعامل مع إشغاعات القداسة التي تحيط بالأرض « المكان »

إن دوافع الرحلة من البلدة الأولى «الاسكندرية» في حكاية أبو صير وأبو قير التي كتبت في أواخر القرن الخامس عشر أو أوائل القرن السادس عشر، تمثل بذرة لدوافع الرحلة من البلدة الأولى نفسها بعد أربعة قرون، في رواية إبراهيم عبد المجيد، ويتضافر هنا وهناك فائض الحضارة والخبرة والثقافة والإحساس بالحاجة إلى ذلك كله في «بلدة أخرى» تملك فائضا من «الجبر» في مجالات مكملة.

لكن الرحلة الأولى اتخذت طريقها إلى أوروبا حينما نزل أبو قير «في غليون في البحر المالح» على حين اتخذت الرحلة الثانية طريقها إلى آسيا عبر الجوى، وحين: «انفتح باب الطائرة فرأيت الصمت». والنقطة التي اختارتها الرحلة الأولى ظلت غير مسماة «مدينة» ما وجد مثلها في المدائن، وهي «المدينة الفلانية» التي يكره سلطان النصاري ملكيها ويريد أن يقتله بأى ثمن، ولكن النقطة التي تختارها الرحلة الأخرى محددة على الخريطة؛ إنها «تبوك» إحدى مدن الجزيرة القريبة من المدن الإسلامية المقدسة، وهذا الاختيار ذاته يدخل برواية «البلدة الأخرى» إلى إحدى الدوائر الدقيقة في أدب الرحلة في التراث الحكائي، إنها دائرة الاقتراب من القداسة وحوار الواقع معها، أو فلنقل في الحقيقة إنها صراع القداسة والواقع على أرض الحكاية. ولقد لون ذلك الصراع كثيرا من صفحات أدب الرحلة في التراث العربي. بين تحرك القاص مجذوبا بهالة القداسة، أو رصد للواقع الذي يجابهه في «البلدة الأخرى» التي تلامس الأرض المقدسة على النحو الذي يجده، أو انبفاعه من خلال مرارة عدم التوقع إلى الزاوية الأخرى التي قد تدفعه إلى التركيز على سلبيات هذا الواقع في صراحة مريرة أو الاكتفاء بالتملج إلى أن الأفكار المتوارفة في «البلدة الأولى» عن «البلدة الأخرى» ليست دائما لها هالة القداسة كما يظن.

لقد اقترب ابن بطوطة في القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) من «تبوك» التي اختارها إبراهيم

فى عصره كان قد دعا إليه، وهو أن فريضة الحج يمكن أن تسقط عن المسلمين فى بعض الأزمنة التى يزداد فيها ظلم ساكنى الأراضى الحجازية لكىلا يصبح الحج تفريرا بالنفس، يقول (٦) :

«فمن يعتقد من فقهاء أهل الأندلس إسقاط هذه الفريضة عنهم، فاعتقاده صحيح لهذا السبب وبما يصنع بالحاج مما لا يرتضيه الله عز وجل، فراكب هذه السبيل راكب خطر ومعتسف غرر، والله قد أوجد الرخصة فيه على غير هذه الحال، فكيف وبيت الله الآن بأبدي أقوام قد اتخذوه معيشة حرام، وجعلوه سببا إلى استلاب الأموال واستحقاقها من غير حل ومصادرة الحجاج عليها وضرب الذلة والسكنة الدنية عليهم ؟»

إن وثيقة ابن جبير التى مضى عليها نحو تسعة قرون تقدم نمطا فى أدب الرحلة ترصد من خلال «البلدة الأخرى» وصدا يتحرر من الظلال المقدسة التى احتفظ بها المكان من خلال «المجاورة» ويتم التعامل المباشر مع سكان المكان أى مع الجانب الزمانى منه .

غير أن هناك اتجاها وسطا فى رصد علاقة القداسة المثالية بالواقع المخالف عند الحديث عن البلدة الأخرى ، وهو هذا الاتجاه الذى يكتفى بالتلميح للمخالفة من خلال تغليفها بموقف قصصى، أو وضعها فى سياق الحديث عن ظاهرة إيجابية كتنزق الفن، وهذا الاتجاه على كثرته فى الأدب الحكائى بدءا من أحاديث رواة الأدب القدماء حول مجالس الفناء والطرب فى البيعات الحجازية مرورا بقصص الغزل العذرى، ظلت أصداؤه تتردد فى أدب الرحلة المعاصرة، التى تتقدم نحو «البلدة الأخرى» من هذا المنظور ؛ يصف يحيى حقي مجلسا من مجالس الفناء فى المدينة المنورة فى الثلاثينيات من هذا القرن (٧) :

وإنما ينتقل إلى رصد المرارة التى يشعر بها زائر الأراض المقدسة فى القرن السادس الهجرى والناجمة من اتساع الهوة بين الصورة المثالية والواقع المخالف ، يقول ابن جبير (٨) :

« وأكثر هذه الجهات الحجازية وسواها فرق وشيع لادين لهم ، قد تفرقوا على مذاهب شتى، وهم يعتقدون فى الحاج مالا يعتقد فى أهل الذمة ، قد صبروهم من أعظم غلاتهم التى يستغلونها ، يتهبونهم انتهابا ويسبون لاستجلاب ما بأيديهم استجلابا ، فالحاج معهم لا يزال فى غرامة ومؤونة إلى أن يسر الله رجوعه إلى وطنه، ولولا ما تلافى الله به المسلمين فى هذه الجهات - صلاح الدين (الأيوبي) كانوا من الظلم فى أمر لا يندى وليده ولا يلين شديد ، فإنه رفع ضرائب المكوس عن الحاج وجعل عوض ذلك مالا وطعما يأمر بتوصيلهما إلى «مكترة» أمير مكة .. فمستى أبطأت عنهم تلك الوظيفة المترتبة لهم عاد هذا الأمير إلى ترويع الحاج وإظهار تقيفهم بسبب المكوس » .

ثم يتحدث ابن جبير عن بعض المضايقات التى يتعرض لها الحاج فى الأراضى المقدسة ، ويدفعه ذلك إلى أن يقطع كل صلة بين القداسة والواقع ، وتطوّر فى حكمه ، تطوّر «مكترة» أمير مكة فى ظلمه للحجاج حين يقول :

« فأحق بلاد الله بأن يظهرها السيف ، ويضل أرجاسها وأدناسها بالدماء المسفوكة فى سبيل الله ، هذه البلاد الحجازية لما هم عليه من حل عرى الإسلام واستحلال أموال الحجاج ودمائهم » (٩) .

بل إن ابن جبير يصعد من ثورته ليصل بها إلى الموافقة على مبدأ دينى، يقول إن بعض فقهاء الأندلس

من غرب أفريقيا، فيقطعون القارة سيرا على الأقدام ويعبرون البحر إلى بر الحجاز، فتخطفهم القبائل وتسترهم، فإذا بالبحر القادم لبیت الله يصبح عبداً يظلم أهل الأراضي التي بها بيت الله، فإذا وصل الناجون إلى جدة سكنوا في أطرافها في بيوت من الصفيح ويستعينون على الحياة بتشغيل النساء في حمل الماء إلى البيوت، دون أن يقل الرجل - فما بالك بالمرأة - امتهان كرامته بالخدمة في البيوت ».

إن هذه النزعات جميعا في رصد البلدة الأخرى وصبت في الخطاب الحكائي المعاصر الذي يتخذ من صحراء الجزيرة أو مذهبها مجالا لحركته، وشاع التركيز على ملمع التناقض بين العناصر الحضارية والقفطرة، أو الأخذ بظواهر التقدم الحضاري تحت تأثير الوفرة المادية مع بقاء جوهر التفكير الوسيط أو القديم متشعبا في النفس والقلب والسلوك لا تنطفيئ إلا قشرة هشّة يتكفل التكنيك القصصي بإزالتها حتى تتم ملامسة السطح الحقيقي القريب، وفي هذا الإطار نجد رؤية قصصية كثيرة مثل رؤية سليمان فياض حول انطباعات البدو في الجزيرة إزاء رؤية أول سيارة «فورده» حمراء، والإصرار على أن روحا شيطانية تلبس هذا الكائن الغريب، وأن تطهير المنطقة من الروح الشيطانية لا يتم إلا بإحراق هذا الكائن الغريب، أو رؤية محمد عبد السلام العمري حول انشغال المهندس المعماري بالقياس الدقيق لأبعاد مبنى حديث في الصحراء في الوقت الذي ينشغل فيه «الكفيل» بقياس أبعاد صدر صورة راقصة رآها في إعلانات مجلة كانت في يد المهندس، أو رؤية (نجوان تحت الصفر) في عمل يحيى خلف أو (براري الحمى) وغيرها. وكثيره هي الرؤى القصصية التي تنتمي إلى هذا اللون من الأقتراب الشديد من الواقعية في الإنتاج

«نحن في المدينة المنورة، في بيت رجل ثرى..وسبب اللمة هو الاستماع إلى مطرب...هو هذه المرة رجل بدين، يرضى ضفائر له طويلة، لولا العقال الذهبي لحسبته زوجته لاهو.. أغناء في مدينة أظهر القبور ؟ ولكن مهلا مهلا، إننا لن نستمع إلا لتواشيح دينية، وقصائد في مدح الرسول، فلا إثم علينا، ولكني لاحظت بدهشة شيئا لم أعرف سببه في مبدأ الأمر، المستمعون يرحلون المنشد بسرعة لينتقل من دور إلى آخر، ليحيى الوقت الذي يستطيعون فيه بلا خجل، أن يرحوه غناء قصيدة «أنا على دينك» .. زالت دهشتي حين تبين أن أغنية «أنا على دينك» هي نسخة طبق الأصل لحنا ونصا، ولهجة عامية مصرية لأغنية أم كلثوم التي كانت شائعة في ذلك الوقت، ومطلعها «أنا على كيفك» حيث أخذ أكثر جميع الحاضرين من شدة الطرب، وطفح البشر على الوجوه .. انظر كم كانت بارعة وساذجة معا، حيثهم في كسر القيود، وهدم السدود، لينفذ الطرب إلى قلوبهم ولو من أضييق ثغرة ».

إن هذه النظرة الرومانتيكية في تناول واقع «البلدة الأخرى» المقدسة في المدينة، تتقدم بها نظرة أخرى أكثر «واقعية»، حين يرصد يحيى حتى نفسه مشهدا آخر في جدة يساعده فيه البعد النسبي عن المكان المقدس، على أن يخطو بعض خطوات على طريق ابن جبير في الرصد الواقعي غير المتحفظ، يقول ^(٨) : في وصف مشهد للحياة اليومية في جدة في الثلاثينيات :

«اعتدت العطست لأستحم ليس في الدار مياه جارية، والبانو ترف لانحلم به، ولكن لا بد من انتظار السقاء امرأة من التكارنة، يأتيون

القصاصي المعاصر. وتضع بذلك حدا للإحياء المكاني
الخالص أو للتأمل الروماتيكى المهوم .

■

إن هذا التراث الحكائى الضخم فى النظر إلى
«البلدة الأخرى» يتجمع ويتكامل ويتفرغ وينضج فى
رواية (البلدة الأخرى) لإبراهيم عبد المجيد، التى تقم
على امتداد مايقرب من أربعمئة صفحة مسرحا
متكاملا، يستعين فيه القاص بكثير من الوسائل الفنية فى
سبيل رصد بعد حضارى ونمط سلوكي وملامح عالم
روائى كامل يلتقط من خلال شخصيات تبدو متباعدة
المنبع، ولكنها تتقارب جميعا على مشارف دوامة مصب
مكاني يسمى «تبوك» وإذا كان القاص قد اقترب كثيرا
من نقطة المصب فى (البلدة الأخرى) فإن عينه لا تكاد
تفارق بلدة المنبع، الإسكندرية، البلدة الأولى - ولقد نرى
فى أعمال قصصية سابقة إشارة إلى الإسكندرية أيضا
باعتبارها بلدة أولى، أثناء الحديث عن بعض مدن الجزيرة
كبلدة أخرى^(٩) . لكن ضغيرة المنبع - المصب تأخذ
عند إبراهيم عبد المجيد هاجسا رئيسيا لا يكاد يغيب عن
الذهن، ونذكر من بعيد بالتقابلات التى كان يحن إليها
رفاعة الطهطاوى فى باريس كلما رصد فى (تخليص
الأبريز) ملمحا هناك، ذكره بشيء ما هنا، ففي رعشة
الرغبة الأولى أمام «واضحة» بنت الجزيرة التى يثبت أن
نجدها لأنها كان مصريا ذهب إلى الحج فاستقر، تسأله
واضحة: «مصر جميلة بأستاذ وفى يوم العيد يتجول فى
شوارع تبوك الخالية ليتذكر شوارع الإسكندرية العامرة»

«أدخل الشارع العام الأسواق اليوم، أبواب
المحلات كلها موصدة تذكرنى بأبواب
محلات شارع المكس بالإسكندرية بالليل ...
الشارع ليس طويلا كما رأيته من قبل وها
أنذا أحصى عواميد النور فأجدها حوالى مائة
على. ناحية واحدة، إذن هى مائتان على
الناحيتين، ولاداعى لاحصاء الجانب الآخر» .

إته - وبالسخرية - يذكرنا وهو يقيس علائم الحياة
والموت فى الليل والنهار فى البلدة الأخرى، بما كان
يصنعه ابن جبير وهو يرصد الظاهرة نفسها منذ تسعة
قرون فى البلدة الأولى «الاسكندرية» حين يقول^(١٠) :

«ومن الغريب أيضا فى أحوال هذا البلد
تصرف الناس فيه بالليل كتصرفهم بالنهار فى
جميع أحوالهم، وهو أكثر بلاد الله مساجد،
حتى إن تقدير الناس لها يطفق فمنهم الكثير
المقل، ينتهى فى تقديره إلى لئى عشر ألف
مسجد، والمقلل مادون ذلك لا ينضبط فمنهم
من يقول ثمانية آلاف، ومنهم من يقول غير
ذلك» .

بل إن ابن جبير يقيس بالباع أبعاد فنار «الاسكندرية» :

«زرعنا أحد جوانبه الأربعة فألقينا فيه نيفا
وخمسين باعا، ويذكر أن فى طوله أزيد من
مائة وخمسين قامة» .

وهو عندما يرى على شاشة التلفزيون فى وحدته القتالة
يوم العيد فيلما سينمائيا تذكره المثلة بالإسكندرية :

«أحس الآن بالهواء الراكد القديم فى أزقة
حينما بالتراس بالإسكندرية وبرائحة سينمات
الدرجة الثالثة حينما كنا نجرى بلا ملل
خلف الكونتيسة الحافية أينما عرض» .

إن هذا التزاوج بين المدينتين يولد لونا من التمزق يجعله
يود أحيانا أن ينسى البلدة الأولى :

«صار على أن أجاهد لأنسى، لاشئ هنا
ينسيك شيئا، تبوك لاتنسيك» أمك وأبوك .
والمسألة أن الغريباء هم الذين جاعوا يحشون
عن النسيان» .

فى (البلدة الأخرى) كل آماله وطموحاته وتطلعات خلقه ثقافة فأوصلته إلى ذروة نقطة الإحباط .

غير أن البطل لا يصل إلى ذروة الإحباط وحده، بل ولا يفاجئنا بها، ولا يجعلها نعمة مفردة فى عالمه الروائى الذى حشد له أنماطا مختلفة من نماذج بشرية، تكاد تلتقى جميعا عند نقطة واحدة هى إحباط المسعى فى (البلدة الأخرى) والرواية تسرب إلينا هذه النماذج البشرية مسيرا ومصيرا فى نعمة هادئة، يكاد يمتزج فيها مناخ القصة القصيرة المفضل من التفرد والغربة بمناخ الرواية، التجمع والألفة، ويبدو هذا الحشد البشرى تجمعا «صناعيا» لا تربط أفرادها انسجة طبيعية ويمش كل منهم عالمه. وكأنه أريد للرابطة الوحيدة بينهم وهى رابطة المكان فى (البلدة الأخرى) أن تفرغ من محتواها، وأن تصبح أرضا تتلاصق فوقها الأقدام دون أن تعطىها أو تأخذ منها أى قدر من النبض المشترك. إن الأسلوب الروائى هنا بالمعنى العام للمصطلح، يذكر بما كان يقوله رولان بارت فى مطلع دراسته (درجة الصفر فى الكتابة) حين يقول (١١) :

«هناك أسلوب ليس وظيفته فقط التوصيل أو التعبير وإنما يذهب إلى أبعد من ذلك، حين يفرد لغة تعد فى وقت واحد «التاريخ» والزوابع التى ننظر وإليه منها» (١٢) .

إن قافلة الشخصيات من هذه الزاوية تتحرك كلها، وكأنها تتحرك معصوبة العينين نحو مصير قبرى هو الإحباط، الذى يتجاوز مفهومه فى هذه القافلة الملحمة إحباط الفرد وحده، أو أهتراز مصير طالب العمل أو الثروة. ويلتقى فى هذا المصير النساء والرجال، الوافدون والمقيمون والقليلون الذين ينجون من الإحباط الظاهرى ستقع حياتهم فى اللامعنى، أن عابدة المرضية المصرية، هذا النموذج الذى يقرر أن يغنى العمر كله ويضحي بالسعادة من أجل رعاية أخ مريض أصيب بالشلل يوم

ويبلغ التمزق مداه حين يعود فى أجازة عابرة للبلدة الأولى وقد وجد نفسه فى مرحلة ثالثة لاهو مشدود إلى فترة ما قبل الرحيل عن البلدة الأولى، فالذكرات بعيدة ولاذكرات البلدة الأخرى استطاعت أن تملأ فراغا رغم أن شخوصها أحياء ومصالحها متشابكة ونبض الأمل القريب يطن فى أذنيه :

«لأعابدة ولاواضحة ولاروز ماري ولاأرشد ولامنذر ولانبيل، لأعابد ولامنصور ولاوجيه ولاصالح سنورالتيغيفي، لأشء يشدني للعودة ولاشء يشدني للبقاء، إنما هو شعور غامض يدفعني للإمام وشعور غامض يشدني للخلف، مسافر أنا من مصر إلى تبوك الآن، وجفت منذ عشرين يوما من تبوك إلى مصر فمن أى البلاد أنا، وفى أى بلد ثالث ولدت ونشأت» .

إن هذا التذبذب بين محوري «البلدة الأولى» و«البلدة الأخرى» هو الذى سوف يجعله يبدو فى المشهد الأخير فى الرواية وهو يستقل الطائرة، مفادرا للبلدة الأخرى، غير عائد إلى البلدة الأولى وغير عارف إلى أين يتجه .

«أنا بالفعل لن أعود بانبيل - ستبقى فى مصر؟ سألتى وقد اتسعت عيناه ببهجة مفاجئة، قلت لا، ورأيت الدهشة تأخذ مكانها فوق وجهه. وأنا لأعرف كيف أجبت بذلك، لكن لا إجابة أخرى عندى حقا، هذا ما أشعر به كأنه يقين» .

إن وصول البطل إلى هذه النقطة فى المشهد الأخير لافتق دلالاته عند مجرد لوحة عابرة، ولا حتى نهاية غامضة وإنما يمتد الأمر فى حالة «قصة المكان» إلى فقدان الغضب الرئيسى، وزوال السند الأساسى الذى كان يحلم لإسماعيل خضر موسى أن يجده، وقد صب

عنى وعن غيرى وتركنى فى الشوارع
أربعة أعوام ثم أخذنى ١٩٧٥ .. والذي
أخرجنى بعد ثلاثة شهور ليأخذنى عام
١٩٧٧ ، ليخرجنى وأخرج أنا من
مصر كلها . .

ومع أن هذا النموذج مشحون برموز الإحباط،
فإننى لأستطيع أن أدفع عن نفسى الإحساس بالتكلف
فى رسمه الروائى، وفى حشد التواريخ المتعاقبة التى قد
تكون صالحة للرمز باغتيال القوى الوطنية فى مراحل
متعاقبة، ولكن هذا الرمز جاء على حساب أحكام بناء
الشخصية الروائية.

إن الإحباط فى الرواية قد يجرى لهؤلاء الذين
تطاردهم الأقدار، فيأخذ شكلاً أساسياً درامياً مثل
النماذج السابقة، أو لأولئك الذين يطاردون الثروة فيأخذ
شكلاً كوميدياً ساخراً، فأرون التالاندى الذى يحاول أن
يزيد ثروته من أجل أن يشتري بيتاً فى بانكوك ويلجأ إلى
تقطير الخمر فى الكامب، وعم عبد الله الكفيل يعرف
ذلك ويشرب منها ، ولكن العمال الباكستانيين بعد أن
عادوا من الحج وشوا به رسمياً فأصبح لابد أن يفصل
من عمله، ويصاب حلم البيت بالإحباط، وقبلت
الأسوى قرر اعتناق الإسلام ليتمكن من الحصول على
الجنسية والبقاء فى البلدة الأخرى :

« كان يريد البقاء فى المملكة، قتل نفسه،
ذهب اليوم للشيخ بالحكمة ليشرح إسلامه
انتهى كل شيء وحولوه إلى المستشفى
للختان فمات » .

وعندما مات فى عملية الختان رفضوا أن يدفوا
جثته فى الأرض المقدسة، وأرسلوا النعش إلى بلده ومعه
مكافأة سخية لنهاية الخدمة .

وهل تقل لإحباطاً نهاية الدكتور رأفت طبيب
المسالك البولوية المصرى الذى كان قد هاجر من أجل أن

زار نيكسون الإسكندرية، سوف يظل طموحها أملاً معلقاً
معباً بالرموز السياسية لا يحمل بصيص رجاء ويتألم فى
حرمان النفس حتى فى اللحظات القليلة التى تلتقي فيها
مع إسماعيل خضر الذى يكاد يدور فى الدائرة نفسها
وهو يحمل عبء وصية والد، أوصاه بأمه وإخوته قبل
الرحيل، وقد أصبحوا فجأة ثقلاً فى عنقه ورمزاً للمسؤولية
هبطت على من لم يتدرب على حملها، ويعمل المكان
فى الحالتين، حالة عابدة وحالة إسماعيل ، على فصل
الروابط التى كان ينبغى أن تكون أكثر اتصالاً مع
المسؤولية الجديدة، ويتجسد معنى التفكك إلى جانب
معنى الإحباط فى صلة كل من المرأة والرجل
بمحيطيهما القريب والبعيد ولا يمثل كامل البلتاجى فى
الرواية إلا نموذجاً للإحباط السياسى الذى يصاب به فى
كل العصور .

وأنا رجل وقف عند فكرة فروقفت الدنيا
أمامى، كان ذلك منذ زمن بعيد جداً، قبل
ثورة يوليو، حركة الجيش وكنت لم أنته بعد
من دراسة القانون بالجامعة، قامت الثورة وأنا
فى السجن فاخرجونى كما أخرجوا كل
الوطنيين، ولكنهم عادوا وأخذونى عام
١٩٥٤ ، وكنت أنتهيت من دراستى وتزوجت
وقالوا لى من الإخوان، وأخرجونى بسرعة،
وعادوا إلى ملفى عندهم، ملف الملكية الذى
سلمته الجمهورية الفتية، وعادوا وأخذونى
عام ١٩٥٦ ، لأشهر قليلة، وقالوا شيوعى
وأخرجونى قبل العدوان بإيام فذهبت أمثال
فى القتال، وعدت بعد الحرب وسلمت
سلاحى... وعادوا وأخذونى عام ١٩٥٧ ولم
أخرج بعد ذلك إلا عام ١٩٦٤ ... وأخذونى
عام ١٩٦٦ ، وأخرجونى بعد النكسة بشهور،
وأخذونى عام ١٩٧٠ ، وانتهى دور جمال
عبد الناصر وتسلمنى السادات، الذى أخرج

والأعماق التي تمر بكل ما يرغب في تجاوز القيود، والرواية تلجأ في تجسيد هذا كله إلى وسائل فنية مثل كتابة المذكرات، وهي فكرة يلح عليها الراوي ويناقشها بصوت مسخوع عبر بعض الصفحات، ومع أنه يقبلها حيناً ويرفضها حيناً، فإن عمله يأتي إلينا في النهاية من خلالها، ومن هذه الوسائل أيضاً «حلم اليقظة» الذي يمتد في كثير من الأحيان، فيعبر الحواجز بين الوعي واللاوعي، بين الواقع والبيد، بين «البلدة الأولى» و«البلدة الأخرى»، بين الكابوس والإرهاص والتوقع، وتساعد طوعية اللغة على أن يدخل في نسج العمل، ويدخل معه المرحلة الروائية. في مرحلة تختلط فيها الرؤى والتوقعات والحلم والواقع.

هل تدخل أسماء الأعلام في الرواية في عالم الدلالات الرمزية لها؟ أليس إسماعيل خضر موسى، رمزاً مزدوجاً، لجذور الأنبياء وطاقاتهم في الصبر؟ فإسماعيل النبي الذي ينتمي إلى أم مصرية يولد في واد غير ذي زرع في أرض الجزيرة، يتخذ إسماعيل المصري بطل الرواية خط سيره حين يحط في الوادي نفسه، أملاً أن يكون مسلحاً بطاقة «خضر موسى» المصري على الحكمة ورؤية الأشياء البعيدة والنفاذ إلى ما وراء الظاهر. وهل تخفى دلالة اسم «سيد الغريب» الطيب الذي يحكم عليه بالفرية. ويظل طي النسيان. لأن القاضي نسي ملف قضية الإجهاض التي نسبت إليه ولا يجرؤ أحد أن يذكره؟.. و«عائدة» ألم تحمل حياتها مكرسة لحلم «العودة» من أجل أحيائها المرضى، حتى إن لم يتحقق ذلك الحلم؟ وهل هي مصادفة أن تكون الحبيبة الوحيدة التي أضاعها البطل في مصر، تجسد كثيراً من الآمال التي ضاعت، وتحمل اسم «آمال»؟ وهل كانت فتاة أخرى في وسط جو الغموض الذي يحيط بالبلدي الأخرى، أكثر وضوحاً من «واضحة بنت سليمان» التي لم تتردد في أن تخرج مع من تحب حتى ولو كان يمتن، وأن تبوح بمشاعرها إلى مدرستها المصرية؟

يجمع المال اللازم لفتح عيادة وقد : ذهب إلى أميركا واشترى معدات العيادة كاملة ، ومات قبل أن يفتح العيادة .

أما نبيل السالمى المصرى الذى ظل يتأمل صنبور الثروة الصغير الذى فتح له ويجمع القطرات فيرسل بعضها منها لأمه وبعضها آخر لخطيبته التى تفتح حساباً فى بنك أجنبى بالقاهرة، ثم يكتشف أنها على علاقة بسائق تاكسى، فقد أدرك أن سباقه مع الزمن وانتظاره لقطرات الصنبور المتقطعة لن تضمن له تحقيق جانب من الأحلام، فقرر أن يتجاوز الصنبور إلى الخزان، وكاد أن يفلت بما أخذ من الخزينة، لكنهم نادوا على اسمه بعد أن شد حزامه فى الطائرة التى كانت على وشك الإقلاع وأصابه الإحباط الكوميدي الساخر. هل يدفع نموذج نبيل ، اللص الصغير، إلى الأذهان بنموذج اللص الكبير النصاب الأمريكى لارى مزور الوثائق وزوجته الحسنة صائدة الرجال ، إنهما وحدهما لم يصابا بالإحباط، ولم يلاحقا فى الطائرة وعادا إلى «البلدة الأولى» محملين بذهب «البلدة الأخرى»!!

إن الشخصيات المحلية التى يعصمها الثراء فى الرواية من الوقوع تحت سنايك الإحباط تصاب بفقدان المعنى ، وليس «صالح الشقيفى» إلا نموذجاً لطائفة داهمتها الحضارة وهى غير مستعدة، فتحول إلى إنسان يلبس الملابس الناصعة البياض، ويحمل قرداً على كتفه طوال الوقت، وحين يرد أن يفعل شيئاً له «معنى» يفلت الأنظار إليه، يقيم مأدبة كبيرة لوجهاء المدينة، وحين ترفع الشاشات عن أوائى «الكيسة» الكبيرة التى يتصاعد منها البخار، لايلمح المدعون الخراف مدة فى الأوائى، وإنما يجدون فى كل إناء قرداً أوضباً ... هل هو رمز للحصاد الحقيقى للثراء إذا رفع عنه الغطاء ؟

*

إن الإحباط الذى ينزاح معه جانب كبير من «السعادة» من البلدة الأخرى ينزاح معه فى الوقت نفسه جانب كبير من القداسة ، حين يلجأ العمل الروائى إلى إظهار كثير من التناقض بين السطح الهادئ المنضبط

وفيفيد من وسائل فنية معاصرة، ويعكس إلى جانب هذا كله في صدق، لحظة من أزمة الحضارة العربية المعاصرة.

إن الحشد الروائي الهائل الذي صاغه إبراهيم عبد المجيد من هذه الشخصيات ومن غيرها، قدم عملاً جيداً في تاريخ الرواية العربية، تمتد جذوره إلى تراث عريق،

المواش :

- (١) انظر : Michel Raimond, Le roman. Paris 1988, p. 28
- (٢) كف ليلة وليلة — المجلد الرابع قصة أبو صير وأبو نيرة — مطبعة محمد علي صبيح، دت، ص ١٨٤ .
- (٣) رحلة ابن بطوطة، المسماة تحفة النظار في غرائب الأمصار وصحائب الأسفار، تحقيق د. علي المنتصر الكيلاني، ج ١ ص ١٢٩. بيروت، مؤسسة الرسالة ١٩٨٥ ص ١٢٩.
- (٤) رحلة ابن جبير (رسالة احتفال التناك في ذكر الآثار الكريمة والمتناك) تأليف أبي الحسن محمد بن أحمد بن جبير، ص ٤٨، دار مكتبة الهلال، بيروت ١٩٨١.
- (٥) المرجع السابق ص ٤٩ .
- (٦) المرجع السابق، ص ٤٩.
- (٧) يحيى حقي، كتابة الدكان — الهبة المصرية للكتاب ١٩٩١، ص ٩١.
- (٨) المرجع السابق ص ١٣٧.
- (٩) انظر مثلاً قصة «طريق الكفار» أحمد عبد السلام العسرى، في مجموعة (شمس يضاء)، مطبوعات فصول الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٩. ص ١١٥.
- (١٠) رحلة ابن جبير ص ١٦.
- (١١) انظر : Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture. points. paris. 1972 p.7

قراءة في أدب الغيطاني :

حوارات ليلية

حول رواية : هاتف المغيّب

يوسف زيدان

خاص ، فالكتبي نحيل القامة ، بعيد النظرات ، على وجهه كدٌ وإرهاق . والسياسي رشيق العود ، دقيق السمات ، حاد النظرات ، والناقد حليق الوجه ، مدهوش دوماً ، قلق النظرة والقسمات ، والنفساني محدق في الفراغ ، كثير الاهتزاز ، على وجهه ملل . واللغوي متمليء البدن ، ساهي النظرات ، هادئ الطبع ، عجيب التنهد ، والفيلسوف ملبد القامة ، ملتج ، عميق الأحداق ، كثير التحديق .

وفي كل ليلة يكون اجتماعهم حول كتاب جديد ، يتناقشون ، ويتواصلون ، ويمزحون أحياناً .. بالنظرات كالسلاحفة ، حين تربى صغارها بالنظر . وقد أتشأغل عنهم في بعض الليالي بالكتابة ، فبعضهم يقترب لينظر فيما أكتبه ، والبعض يدس نفسه في كتاب . فإن عدت إليهم ، عادوا لحواراتهم الليلية .

سألت (الفيلسوف) مرة ، مُستفسراً : من أي موطن أتيتم ؟ نظر إلي ، مازحاً : من بيت العقل الفعال ، كما أوضح أفلوطين ! ولما امتعضت ، ونظرت لهم بسأم ،

ما يحدث في مكتبي بالليل عجيب . فحين تنغلُ الأسرة ، ويكفُ البشر عن الصباح والهمهمة ، يأتون . ينسلون من بين الكتب ، وفي فضاء الحجرة يتخذون ملامحهم . فإذا ازدادوا كثافةً ، وتحدوا ، كانوا كخيوط الدخان . وكلما توغل الليل ازدادوا وضوحاً وإشراقاً . حتى إذا رمى الفجر غلالة ضوئه ، تبدوا .

عرفتهم من زمن تشكّل الوعي ، لما أنتقل من قراءة العالم بعين الدهشة ، إلى قراءة صور العالم بعين الانتباه ، أعنى ، لما أنتقل من العمل إلى الرماد . من الواقعة الحية ، إلى الصورة المصنوعة . من كتب الأكوان ، إلى أكوان الكتب .

كلٌ منهم يتوَلَّد في الليل من رجم الكتب المتراصة ، فمن جهة الكتب الفلسفية يستلُ (الفيلسوف) ومن كتب الاجتماع يستخلص المعروف باسم (الاجتماعي) ومن حيث كتب اللغة يتلّأ (اللغوي) ومن بحوث علم النفس (النفساني) ومن الأدب (الناقد) ومن الهموم (السياسي) ومن المجموع (الكتبي) .. ولكلٌ ملمح

قالت نظراتهم : نأتى منك ، فنحن تجليات ذاتك ، انعكست على مرآة الليل الجلوة .

ولما ضمنت المكتبة رواية (هاتف المغيب) للغيطاني ، كانوا - كدأبهم مع كل جديد - قد التهموها في أول الليلة .. وفي منتصفها كان حوارهم هذا . سجلته بالحروف ، دون تحوير ، على ترتيب الحوار نفسه :

تحليلات نفسانية:

غالباً ، تبدأ حوارات (السبعة) الليلية ، بكلام الكئيب ، إذ هو المعنى دوماً يربط النص المتحاور حوله ، بما سبقه من نصوص ، وبما يليق به من ألوان التصنيف والتبويب والفهرسة ، حتى إذا تحدد موقع النص ، شرع الآخرون فى الحوار .

لكن ما حدث فى تلك الليلة ، كان على خلاف الغالب الأعم ؛ ذلك أن النفساني بادر إلى بدء الحوار - وهو المشهور بالتردد - فكانت اهتزازات أحداقه تقول ما معناه :

لا يمكن فهم أدب الغيطاني ، خصوصاً ، إلا بالرجوع إلى عالمه النفسى الداخلى . ولعل الغيطاني قد أحسن صنعاً حين كشف لنا دخيلة نفسه فى عمله الكبير (كتاب التجليات) ففتح ، بذلك ، الباب أمام محاولةولوج إلى عالمه الخاص ، والاستناد إلى أرض خصبة فى بناء تلك التحليلات التى تكشف - ضمن ما تكشف - عما يمكن تسميته بالحيل الغيطانية .. وأول هذه الحيل ، هو ما يخص هاتين الشخصيتين الرئيسيتين فى (هاتف المغيب) ، شخصية الذى ارتحل وجاب الأفاق ورأى العجب «أحمد بن عبد الله» وشخصية الكاتب المغربى المقعد بعلة تمنعه من الحركة ، وهو مدون الرحلة : «جمال بن عبد الله» . فإذا طرحنا تسمية «عبد الله» جانباً - إذ كل الخلق عبيد لله - بقى لنا «أحمد» و«جمال» ونحن نعرف أن المؤلف اسمه : جمال أحمد

الغيطاني . فلنطرح - أيضاً - «الغيطاني» جانباً ، ليبقى لنا المؤلف ووالده ، وهنا نعود إلى (كتاب التجليات) لنعرف أن الوالد «أحمد» كان محض رجل فقير من ملايين البشر بمصر ، وفد من قرية «جهينة» بالجنوب ، واستقر بالقاهرة فى حى شعبي ، يعانى أثقال الزمن وضعف الإمكانيات واتساع الحلم . وهو - كما فى (التجليات) - لم يخرج من حدود مصر ، على عكس الابن «جمال» الذى سيكون أديباً وصحفيًا ، يسافر فى كل البلدان ، ويجمع ثمار رحلاته فى كتابين صدرا مؤخراً : (أسفار المشتاق) و(أسفار الأسفار) .

لقد حدث ، إذن ، تبادل أدوار بين الوالد والابن ، فصار الذى لم ير حل قط «أحمد» هو الرحالة فى المكان ، جَوَّابَ الآفاق ، المُطَّلِع على العجائب التى لم تخطر ببال الشخصية الأصلية ، حتى جاءت الرواية لتحمله على بساط الخيال ، وتعيشه فيما لم يتمكن منه . بينما صار الابن الذى ارتحل بالفعل ، ورأى عجائب الأحوال وفرادى اللحظات ، هو القعيد الذى لا يملك إلا التدوين ، والتدوين حفظ ، كما أن تربية الأبناء - وهو ما أفنى فيه الوالد حياته - حفظ ا

وقد أكد المؤلف ما قلناه بأمرين ، الأول : الإفصاح - عند بدء الرواية - عن أصل المرحل «أحمد» بأنه : «القاهري للنشأ ، المصرى المنبت» ، وأنه : «خرج عن موطنه يوم الأربعاء ، التاسع من مايو» ، وهو تاريخ مولد جمال الغيطاني نفسه - كما جاء به (التجليات) ، وفى بطاقة التعريف بالمؤلف فى آخر صفحات الرواية المطبوعة - فهر إذن ، يخلع ما يخصه على والده ، ويتبادل معه الأدوار .

والأمر الثانى : الإفصاح - عند ختم الرواية - بأن المدون «جمال» سوف يرى نفسه فى المرحل ، ويتأكد أن خروجهما واحد ، ورحلتهما فى الحقيقة واحدة ا .. لقد اتخذ الغيطاني خطوة ثانية بعد تبادل الأدوار مع

الراوي: «لا يذكر أمرا ذا جَلَل قبل بزوغ الهاتف ، فراغات مبهمه..» بل إنه لم يستكمل وعيه بالمكان ، وبالأحرى لم يبدئه ، إلا بعد سماع الهاتف : ارحل إلى المغيب! فهنا فقط ينتبه الراحل إلى خصوصية المكان ، وتفصيله ، وعيقه . فالهاتف إذن ، مفتاح الوعي ومفتحه . والهاتف ، رحيل إنساني يلتحق فيه الحي بالمت ، على صعيد فناء الإنسان . والغيطاني - كما أخبرنا في (التجليات) - يعاني خلافا في شربانه الميترالي، فهو على اتصال دائم بالهاتف ، وتوقع دائم للموت / المغيب ، حيث سينتقل إلى عوالم أرحب ، حيث سيرتجل ، حيث سيجي المكان . لأن الإنسان يتعلق بالحياة بقوة ، حين يتحقق بدنو أجله . فهنا تمر في الخيلة الخبرات ، وتجسد المكان ، ويتداخل الزمن ، وتوالي الصور ، وذلك كله يظهر في الرواية بطولها ! فالرواية على هذا النحو : ثمرة الانشغال العميق بالموت .

قال النفساني ذلك ، ثم نظر إلى الفيلسوف بما معناه: لاشك في أن ما خطر ببالك الآن ، هو إجابة سقراط حين سأله أحلمهم عن حقيقة الفلسفة ، فقال : هي انشغال عميق بالموت ! فابتسم الفيلسوف .

واستكمل النفساني تحليله للرواية ، وقد ازدادت ملامحه تحديداً ، فكان ما قاله : ولما كانت الرواية تعكس العالم النفسي العميق للذات الإنسانية ، فعن الطبيعي أن نرى فيها الكثير من الحالات النفسية التي يعاني منها كل إنسان بصورة متفاوتة . فرى ، مثلاً ، الفصام في قول «أحمد بن عبد الله» : عندما أذكر ما جرى ، فكان الأمر يتعلق بشخص غيبي ! ونرى معاناة النوم في تلك الحالة التي جاءت الإشارة إليها في آخر الرواية ، حيث تجثم الشياطين على النائم لتنتزع ! وهي حالة فريدة من الكوابيس الليلية ، عادة ما يعاني منها المفكرون إذا ازدادت عندهم وطأة التفكير .. أما الأهم ، من الوجهة النفسية ، فهو تقرير الغيطاني على لسان المرحل ، أن الإنسان إذا خرج لملاقاة بقية الخلق ، مهما

والده، فإذا به يمدُّ حياة والده المتوفى لتدخل في حياته هو ، وكأنه - لاشعورياً - يعوض والده عن الحرمان والفقر ، ويدخله إلى حياة ثانية كأنه يتخفف بذلك من شعوره الجارف بالشفقة لهذا الوالد الذي «رحل فلم ينتبه لرحيله أحد» وهي الشفقة الحانية ، الحميمة ، الحذنة التي دفعته من قبل لتأليف (كتاب التجليات) ، فانتقلت بذلك من مستوى الشعور الطافي ، إلى مستوى اللاشعور الطافي .

.. هنا ، قالت نظرة الفيلسوف : أتعتقد أيها النفساني، أن ذلك الأمر ، هو ما يفسر عنوان الرواية (هاتف المغيب) أعني، كون «المغيب» هو حال الأب الذي غاب وغرب ، وكون «الهاتف» هو طغيان اللاشعور ونبعانه من داخل أعماق النفس إلى الخارج ؟ إن كان ذلك، فهو أمر محتمل .. ولكن ألا يمكن القول - أيضاً - إن الغيطاني أدخل نفسه ، ووالده ، في سياق الكيان الإنساني ذاته ، ومن هنا يصير «الهاتف» هو قدر الإنسان ، وبصير «المغيب» هو الموت المكتوب على جبين كل وجود إنساني ؟ وبهذا المعنى ينظم الوالد والابن ، معاً ، في تجربة «الإنسان» ، مطلق الإنسان المقضي عليه حتماً بالغروب والانتهاه بعد حين مكتوب ! لقد دخلت الرواية منطقة الذات العميقة ، حيث منبع الإبداع ، فقالت عند ختامها على لسان إحدى الشخصيتين : «ما الشروق وما الغروب ، إلا داخله وداخله» وأنصحت ضمناً عن دلالة الهاتف بالقول : «كلٌ يستجيب إلى الهاتف الذي لا يرد» ثم أدخلت الكاتب في الراحل بالقول : «لم يكن رحيله إلا رحيلي ، مدارجه مدارجي ، عندما يزغ الهاتف لبست في نباتي ، واستجاب عبر رحيله ، لذلك ، غيابه غيابي ، بعينه ألبى ، أطلع .. وهذا هو التوحد في «الإنسان بالذات» .

نظر النفساني إلى الفيلسوف نظرة استحسان ، وعاد إلى تحليلاته : إن ما جرى للمرحل ، أحمد بن عبد الله ، قبل سماعه الهاتف ، لم يكن ذا شأن . فهو ينص

الدفاع عن الملة .. ألم يقيم الحكام ، يوماً ، يومس معارضهم بالمرق عن الدين ، توطئة وتبريراً لفتك بهم، حتى لو كان أولئك المعارضون من خُصَمَ أهل الله - كالحلاج وغيره - فالسألة ، إذن ، أن الغيطاني يستنكر فساد التدبير السياسى فى تاريخنا ، مع الصفحة الأولى من الرواية .. ثم تتوالى الصفحات ، فلا نجد إلا الرموز السياسية ! فالذين وصلوا إلى نهاية المحيط الأعظم (الأطلسى) عند حدٍّ معين (أمريكا) وجدوا تمثالاً مرفوع اليد ، مكتوب عليها بكل اللغات المنظوقة «لا خطوة بعدى» .. وهذا يعكس عمق الإحساس بهيمنة أمريكا على العالم !

تدخل الكتنى : لكن وصف هذا التمثال ورد فى كتب التراث العربى المكتوب قبل ظهور أمريكا !

قال السياسى : أيتها البيبليوجرافى ! لا عبرة بالصورة المجلوبة من كتب الأقدمين ، العبارة هنا بالدلالة المتولدة مع السياق المعاصر للأحداث .. إنها رواية ، وليست نصّاً ترائياً يكشف عن حكايات الأجداد ، هى رواية تعكس الوعى المعاصر لمؤلفها . ومؤلفها - كما نعلمون - عانى فى حياته من أمر السياسة ، وقاسى الاعتقال .

غمغم الكتنى : لقد حكى الغيطاني بعضاً من أخبار زمن الاعتقال فى (كتاب التجليات) .

استكمل السياسى قراءته : هو إذن مشغول بالسياسة ، ولا يمكن قراءة أدبه إلا بعيون سياسية تستكشف مراميه ودلالاته البعيدة . وإلا ، فما معنى إلحاح تلك الصورة على مخيلته ، أغنى رغبة الحاكم فى الاطلاع على أمر الرعية ، ليس فقط من خلال أقوالهم وأفعالهم ، بل أيضاً عند انفرادهم بأنفسهم ، وفى خلواتهم مع أهل بيوتهم ! فى روايته (الزنى بركات) وهى بلا جدال رواية سياسية ، نرى الزنى بركات يحلم بمعرفة المرات والأوقات الخاصة بممارسة

كانوا ، يرتدى ثياباً غير مرئية . ثم نراه يتساءل : متى يكون الإنسان هو نفسه ؟ وتلك إشارة تتجاوز مبحث «الشخصية» فى علم النفس ، إلى محاولة اكتشاف الإنسان العارى !

قال الكتنى : الإنسان العارى ، عنوان بحث للعالم الأثروبولوجى المعاصر «ليفى شتراوس» .

وقال الاجتماعى : لا يوجد إنسان عارٍ إلا فى الخيالة .

قال النفسانى : وفى الجنون !

.. كانت ملامح (السياسى) تهتز بقوة ، كعادته حين تمتلئ جيبه بالأقوال ، وهكذا ابتدأت مداخلته .

قراءة سياسية :

بدأ السياسى حديثه زاعقاً ، حانقاً . اعترض على كل ما قيل قبله ، وما سيقال بعده ! ندّد ، ثم أكد وأصر على أن الرواية فى مجملها «عمل سياسى» وهى تعبير مراوغ عن الهموم السياسية لدى مؤلفها ، وما عنوانها (هاتف المغيب) إلا زفيرة من القلب بعد تراجع الإيديولوجيات الاشتراكية وسقوط دولتها ، لتفسح أمام الغرب المعاصر الذى يلقف المجتمعات الشرقية فى جوفه ، فالهاتف هو «نساهة» الغرب لبلادنا ، والمغيب هو اضمحلال الذات فى الآخر .

نظر الآخرون إلى السياسى فى حيرة وروعتهم وثبته إلى الرواية ! أما هو ، فلم يحفل بنظراتهم المستخرجة ؛ وأكمل :

فى الصفحة الأولى من الرواية يظهر الهم السياسى ، فحين تردّد على الألسنة أن «الأشقاء السبعة سوف يرجعون .. يقول جمال بن عبد الله : «تردّد هذا خفية ، لو وقع الجهر به لموق قتاله وجرى له المكروه ، مولانا اعتبر دعاوهم مخالفةً للملة» . أليس ذلك يشير - بكل وضوح - إلى قهر السلطان باسم الدين ، وخطه ما هو شعبى بما هو دينى ، ودرء الخطر عن سلطته باسم

الخيمة وإطلاق البخور والخلوة .. مشهورة في كتب التراث ، وقيل فيها الأشعار !

تدخل الناقد ميتسماً : الكتبي يقرأ الرواية بعيون التواريخ والمذونات ، والسياسي لا يرى إلا الإسقاطات السياسية .

استأنف السياسي : إنني لا أتعسف في قراءة الرواية ، بل أسعى لاكتشاف الدلالات . وقد تكون واقعة المرأة التي حكمت المملكة في الرواية ، متماثلة مع واقعة استجابة مناجاة لفحولة مسيئة ؛ هذا وارد ، ولكن المهم هو السياق العام لتاريخ هذه المملكة الصانعة لطفاتها ، وكيف يتطابق ذلك مع تاريخ مصر السياسي ، وكيف تدلّ الرواية القهر السياسي ، كما أدّاه مؤلفها من قبل في (الزيتي بركات) وغيرها من أعماله .. واسمحوا لي أن أجعل لكم الإشارات السياسية ودلالاتها ، لنرى ما الذي سيتبقى من الرواية : في موضع من الرواية نرى الحاكم ، المصنوع بالمصادفة ، يرغب في الاستعثار بالسلطة منفرداً ، ويسمى لقتل «القيم» على المملكة بالسلم ، وهي مسألة تكررت كثيراً في تاريخ الاستبداد السياسي بمصر ! وفي الرواية نرى الحاكم وهو يدعى أن ثمة خطراً محدقاً بالبلاد ، ليستحث - على زعمه - همم الناس .. وهي مسألة طالما لجأ إليها المستبدون لضمائم بقائهم بدعوى رد الأخطار عن البلاد ، حتى إذا حلت الأخطار بالفعل ، كان ما تعلمون من أمرهم .

.. من أحداق اللغوى ، وبكل أسمى ، خسرحت كلمات من شعر أمل دنقل :

يرهب الخصومَ بالجمجمة الجوفاء

والقفعة الشديدة

لكنه إن يحن للموت فداءً الوطن للمقهور والعقيدة

فَرَّ من الميدان .

وحاصر السلطان ،

وأعلن الثورة في المديح والجريدة !

قال السياسي : ومن الإشارات أيضاً ، حيلة السلطان لإحداث الفقرة في صفوف معارضيه ، وذلك

الرجال للواجبات الفرائضية ! وفي (هاتف المغيب) يفكر «أحمد بن عبد الله» في وضع شعاره داخل غرف النوم ، كي يطلع على أحوال الرعية .. أو ليس ذلك - أيها الفيلسوف - ما توصلتم إليه في فلسفاتكم ، من أن السلطة تسعى للتوصل إلى كافة الأشكال المعرفية ، ومنها المعرفة الجنسية ، لتوظفها في خدمة السلطان ؟

أجاب الفيلسوف : نعم ، لقد قال «ميشيل فوكو» كلاماً قريباً من هذا !

انتشى السياسي ، وأكمل : وهكذا الحال في كل الصور والتخييلات التي نظمها الغيطاني في الرواية ، كلها ذات مضامين ومرام سياسية . انظروا إليه حين يصف «المرحّل» بلاده «مصر» قائلاً إنها بلاد قديمة الأركان ، راسخة الأعمدة ، بلذمة الترتيب ، لكنها - بنص الرواية - تدور حول الفرد المتمكن ، وتستمد منه صبيح الوقت ! أليست هذه إدانة لتاريخنا السياسي الخاضع دوماً لسلطان الفرد ؟ فإذا نظرنا لقصة دخول «المرحّل» إلى مملكة بالصحراء ، وتسليمه الحكم - بمصادفة - وإعلاء شأنه ، وضع ألقابه ، وجعله الحاكم الملهم ذا الألقاب الثلاثمائة والستين ، على عدد أيام السنة ، واختياره لقباً أثيراً هو «ابن الشمس» وقيام رعيته بتغيير صورته ، وتعليق كلامه - شعارات - في النواصي والميادين .. أليس ذلك كله ، بصرف النظر عن السياق الروائي المنمنم ، يدين ذلك التاريخ السياسي لبلادنا التي تصنع الطغاة ، الوافدين عليها ، على مر العصور . ولماذا تجعل الرواية دخول ذلك الحاكم - بالمصادفة - إلى البلاد ، من جهة الشرق ؟ أليست هي الجهة التي دخل على مصر منها : صلاح الدين الأيوبي الكردي ، المماليك البرجية والبحرية ، العثمانيون .. إلخ . ثم منا حكاية هذه المرأة التي تملك عليها - بالمصادفة أيضاً - ثم راحت مع قائد الأعداء بعد اختلاطهما في الخيمة ، أليست هي شجرة الدر !

قال الكتبي : هذه الواقعة تماثل ما جرى بين سجاح التنبئية ومسيلمة الكذاب ، وقصتهما بعد دخول

عاني الاعتقال زمناً في سجن السلطان .. ومع ذلك ،
ففى الرواية أشياء أخرى غير السياسة ، فاسمحوا لى
بإلقاء الضوء عليها .

.. تراجعوا جميعاً قليلاً للوراء ، كإذنان للنقاد
بالكلام . فتقدم بعد أن أخذوا عليه مؤثقاً غليظاً بالآ
يجلب نظرية نقدية معينة ويخضع لها الرواية ، وألا
يستخدم العبارات النقدية الجاهزة للتطبيق على كل
الأعمال ، وألا يردد كلمات مستفزة مثل «التفتيت»
التحريك ، البنات ..» ، فوعد بذلك .. لكن : هيهات !

وقفات نقدية :

قالت نظرات الناقد ، ما صورته : سوف أؤتق
أولاً عند التسميات الواردة فى الرواية ، فى محاولة
للدخول إلى عالمها عبر الأسماء ؛ فالأسماء - كما
تعلمون - تعنى فى تكويننا الفكرى والثقافى شيئاً
مهماً ، فبالأسماء تظهر الأشياء من العدم إلى الوجود ،
وبمعرفة الأسماء سجلت الملائكة وظهر فضل الإنسان .
وبالأسماء يرتسم العالم فى الأذهان .. فأسما اسم
الشخصيتين الرئيسيتين فى الرواية «أحمد بن عبد الله»
جمال بن عبد الله» فقد تفضل (النفسانى) بالكلام
عليهما فأبدع فى تحليلاته . لكننى أود الإشارة
بخصوصهما إلى أنهما ، وحدهما ، هما أسماء الذوات
فى الرواية ؛ وما عندهما من أسماء الأشخاص ، فكلها
أسماء صفتية .. أو هى تسميات مشتقة من طبيعة
الشخص وأوصافه : الرجراجى ، ريان بحر ، اسمه
مستمد من رجرجة الأمواج - والشيخ الأكبرى ،
الصوفى ، يستمد اسمه من تطابق وصفه مع صورة
محيى الدين بن عربى ، المعروف عند الصوفية بالشيخ
الأكبر - والشيخ الغريب المصاحب للرحلة يسمى فى
صفحات ٤٩ ، ٥٢ ، ٥٤ باسم «الحضرمى» نسبة إلى
بلاد البعيدة ، وفى صفحات غيرها يسمى
«الحضرموتى» نسبة إلى الموت الحاضر دوماً معه -

ما ورد فى الرواية على نحو بديع . إذ استقدم الحاكم
معارضيه ، الكفرة القتالين بفجرين : الأول كاذب ،
والثانى حقيقى ! فلما جالس كبارهم ، وقربهم إليه ،
انقسم الأبايح إلى فريق يؤيد الحوار مع «ابن الشمس»
وفريق رافض ، وفريق ثالث ساكت لم يعلق .. أليست
هذه بعض الحيل السياسية ، إذ يلجأ الحاكم لاستمالة
رؤوس المعارضة لتفريق أتباعهم ؛ ألم يفعل ذلك حكامنا
المحدثون ؟ إن الواقع السياسى موجود فى كل صفحات
الرواية ، بهيمومه العظمى ، وبؤسه العميق .. ووعيه الحاد
أيضاً ؛ فمن ذلك الوعى ، تلك الإشارة الذكية إلى
وجود «جماعة سرية» فى واحة «أم الصغير» وهى واحة
مر عليها صاحب الرحلة ، لايزيد عند أفرادها -
ولا ينقص - عن ١٤٠ فرداً ! يريد الغيطانى أن يقول ،
بغير مباشرة ، إن كل مجتمع مهما كان صغيراً ، لابد
فيه من أحزاب معارضة سياسية ، معلنة أو سرية .. وهذا
وعى عميق بأمور السياسة ، انعكس فى الرواية بشكل
هاس لا يكاد يبين .

.. جاءت نظرات الناقد ، مؤيدة ، نقول ما معناه :
نحن بالقطع لاختلف مع السياسى فى قراءته ، بل
هناك - مما لم يتوقف عنده - ما يؤيد قراءته ، كذلك
الإشارة إلى لجوء الطغاة إلى تخلية معارضيتهم من
المعارضة بالحبس الانفرادى ، وذلك ما نراه فى النص
التالى من الرواية :

«الشدائد تهون إذا تلقاها الإنسان بين جمع ،
لكنها تعظم إذا قابلها منفرداً .. من هنا عرف
الحكام ، القساة قلوبهم ، الغليظة أفئدتهم ،
ما يمنيه جس المرء منعزلاً ، ممنوعاً من الحوار
حتى مع نفسه ، عذقت تسهل الإحاطة به » .

وهذا وجه آخر للتعبير عن انتشار الغيطانى بأمور
السياسة ، بل أكثر من ذلك ، ما نراه من تصريح
«جمال ابن عبد الله» وهو «كاتب عموم المغرب» بأنه

النبوة ، وأيام المحاليلك ، وزمن انتهاء دولتهم على يد العثمانيين .. هذا كله بالإضافة إلى الوعي بالواقع السياسي المعاصر الذي تفضل (السياسي) بالكشف عنه. إذن ، ما زمن أحداث الرواية ؟ بل : ما الزمن أصلاً ؟ هل أجد إجابة عند الفيلسوف ؟

أجاب الفيلسوف : الزمن ، كما يقول أرسطو، هو مقياس الحركة ، والموجود الطبيعي هو الشيء المتحرك حركة محسوسة في الزمان .

قال الناقد : على ذلك يكون الزمن الروائي هو التصاريخ الممتد ، ويكون «الموجود» في الرواية هو «الإنسان» الذي تحرك حركة محسوسة في الزمان العربي كله .. وهذا الإنسان لم يصنع الزمان ، بل ديمومة الزمن هي التي تطرحه في كل أونة في لوب جديد إن الفاعل على الحقيقة ليس الموجود الطبيعي الذي تحرك حركة محسوسة في الزمان ، بل هي ديمومة الزمن التي تصنع الأحداث في جريانها الممتد ، اللانهائي .

أضاف الفيلسوف : لقد قال «برجسون» شيئاً بهذا المعنى ضمن كلامه عن الكيف والديمومة .

قال الناقد : الزمن إذن هو بطل الرواية ، فهو الذي ينضبط وينبسط ، وهو الذي يتداخل في الوعي، وهو الذي يمضي في سريانه اللانهائي فلا تعقل منه إلا بعض الصور الآنية الثابتة في ذاكرتنا الفانية . ومن هنا ، نرى في الرواية «أحمد بن عبد الله» يخرج من واحة «أم الصغير» فيمضي عليه في الطريق زمن ، يظنه هو ' ساعات، حتى يدخل المملكة العجيبة التي ستجعله حاكماً عليها ، وحين يسأل أهل المملكة عن الواحة ، يتدهشون ، إذ لا توجد واحات على مسيرة شهر منهم ! أما البطل الأحمر للرواية ، فهو المكان ، فللمكان في فصول الرواية حضوره الطاغى ، للتجسد ، بل : الفاعل .. ولذا لم يرد عبثاً في الرواية ذكر الحديث الشريف : «أحد جبل يحبنا ونحبه» ! فهي إشارة إلى

والرجل العالم بأحوال الطير اسمه : شيخ الطيور - والمقتضى للآثار والأقدام اسمه : قصاص الأثر - والذي ولد في تبس ، ورأس القافلة، اسمه : أمر القافلة، التيسى .. وهكذا . وهذا يشير ، إلى إثبات ذات إنسانية واحدة ، فقط ، لها تجليات «أحمد - جمال» أو «جمال أحمد الغيطاني» وما عداها صور وأشكال وصفات بشرية (حدق النفساني بتركيز شديد !) وسوف أتوقف أيضاً - يقول الناقد - عند بطل الرواية . والبطلان في الحقيقة، ليسا أحمد بن عبد الله ، وجمال بن عبد الله .. بل هما : الزمان - المكان ! والزمان التاريخي في الرواية غير محدد ، كما هو الحال في رواية الغيطاني السابقة (شطح المدينه) بل هو، في الروايتين ، يعتمد تضليل القارئ بخصوص زمن الأحداث ، فيأتي بإشارات زمنية متفاوتة ، بحيث لا يمكن تحديد تاريخ معين لمسرح الفعل في الروايتين . وفي (هاتف للمغيب) تحديداً ، تتوالى الإشارات التاريخية لتضم ، في تجربة إنسانية واحدة ، عشرة قرون - وأكثر - من تاريخ الإنسان العربي ، فتجد قصاص الأثر ، المعاصر لرحلة المغيب ، معاصراً لتشديد «الخورنق» وهو قصر النعمان بن المنذر في الحيرة ، الذي شيد في العصر الجاهلي ، وورد ذكره في أشعار القدماء .

.. بادر اللغوي بما معناه : نعم ، لقد ورد ذكر هذا القصر في قصيدة شهيرة للشاعر الجاهلي «المتنخل اليشكري» حيث يقول :

فلإذا سكرت فإني

ربّ الخورنق والبدر

وإذا صحوت فإني

ربّ الشهباء والجمهر

استأنف الناقد : وبالإضافة إلى هذه الإشارة الزمنية للبصر الجاهلي ، نجد العديد من الإشارات إلى عصر

الرواية المطبوع ، تجسد الملبي للهاتف وهو يصل إلى المغرب ومعه (سبعة) كتب عتيقة ، ثم نراه يخلو إلى الشيخ الأكبرى (سبعة) أيام . وفي بدء الرواية تطالعنا حكاية الأشقاء (السبعة) الذين أبهروا جهة الغيب . وعند منتصف الرواية سنرى المحالك (السبعة) التي سيحكمها بمحض الصدفة .. وهكذا ، يتكرر ذكر هذا العدد، ذى القداسة ، ليضفى قداسه على النص الروائى . قاطعه الكُتبى : ولكن العدد (سبعة) لم يتفرد بالقداسة . فالواحد فى (تساعات) أفلوطين عدد مقدس ، وهو مبدأ الوجود ، والواحدية فى كتب الصوفية هى الصفة الإلهية الوحيدة التى يتمتع تجليها مخلوق . والاثنان أيضاً عدد مقدس ، ففى (محاورات أفلاطون المتأخرة) تجذ الثنائى اللامحدود هو أول تنزلات الوجود ، وهو الحاوى لكل الصور الحسية ، وكذلك الأمر فى كتاب الزرادشتية المعروف باسم (الأستاق) أو (الأستا) حيث نرى «الاثنين» وهما : النور والظلام ، أصل الأكوان ، على قول أصحاب هذه العقيدة المعروفة بالثنوية والثلاثة مقدمة فى الفلسفة لأنها اجتماع المثل الثلاثة الأولى «الحق ، الخير ، والجمال» والمباحث الثلاثة الكبرى «الله ، العالم ، الإنسان» . وهو عدد ذو قداسة عند للمسيحيين «الآب ، الابن ، روح القدس» ، ومنه عقيدتهم فى التثليث ، كما نراه مقدساً عند الصوفية الفلاسفة القائلين بأن للذات الإلهية مجالات ثلاثة هى «الجمال ، الجلال ، الكمال» .. وهكذا ، نجد كل الأعداد ذات قداسة !

أضفان الفيلسوف : مسألة تقديس الأعداد ابتدأت مع الفلسفة الفيثاغورية ، وهى فلسفة يونانية ذات أصول شرقية ، يرى مؤسسها «فيثاغورث» أن العالم فى حقيقته ليس سوى «عدد ونغم» ، وأكثر الأعداد قداسة عندهم هو العدد ١٠ لأنه جوهر الأشياء ، والعدد ٧ ذو قداسة أيضاً لأنه يشير إلى الزمان الحقيقى ، والعدد ٤ عندهم يعبر عن العدالة ، والعدد ٣ يشير للزواج !

كيان المكان، وتشخصه ، وفعله . فالأمكنة فى الرواية ذات حضور لا يغيى : القاهرة ، الصحارى ، الواحة ، المملكة ، الدروب ، عيون الماء ، محط الطير ، ساحل المحيط .. المغرب الأقصى ! ومثلما تداخلت شخصيتا «أحمد بن عبد الله» و«جمال بن عبد الله» فى لحظة محورية فائقة، سوف يتداخل بطلا الرواية «الزمان» و«المكان» فى لحظة حاسمة مفيدة . ففى هذه اللحظة، قرب نهاية الرواية، يتكشف الوعى حتى يرى الزمان والمكان كلا غير منفصم، حقيقة فعلية لا تتجأ .

أشار الفيلسوف: لقد ورد هذا الأمر فى كتابات الفلاسفة العرب ، ثم وضع مؤخراً عند «صمويل الكسندر» فى مقولة : الزمكان ، أو الزمان المكاني .. ومن المعروف أن تلك الفكرة كانت الأساس الفلسفى الذى قامت عليه نظرية النسبية عند آينشتين .

قال الناقد : واسمحوا لى أن أتوقف عند نظام القص وأسلوب الحكاية من خلال صفحة واحدة من صفحات الرواية - أنموذجاً - هى صفحة ٢٤ من الطبعة الأولى ، وفيها نرى أسلوب القص الترائى فى قول الفيظاني «يقول من خبر البرية وساح فيها .. ونظام الحكى القائم على النص القرآنى الممزوج فى قوله : «قبل دخول القافلة الصحراء ، آنس من أمرها ودا ..» وهى عبارة تمزج الأيتين «آنس من جانب الطور نأراه» و«سيجعل لهم الرحمن ودا» ، ثم استخدام الموروث الشيعى فى قوله : «إنها من أهم أركان السفر ، الرفيق قبل الطريق ..» ، كما نجد استدعاء كتابات الرحالة والجغرافيين العرب ، عند ذكر بلدة تنيس وطبورها الكثيرة ، اعتماداً على ما حكاه القزوينى وبقاوت الحموى عن تلك البلدة .

واسمحوا لى - أيضاً - أن أتوقف عند الأعداد ؛ خاصة العدد (سبعة) ؛ ففى الصفحة السابقة من نص

احتفال المملكة بتحريك الدافع الجنسي الغالب منذ شهر لدى حاكمها ، وإدراكهم هذا الأمر فور وقوعه ، واعتباره يوم عيد قومي - ومن هنا ، فالجنس خروج من عالم التخيل الفانتازي ، إلى مشاهد مصورة على نحو هازل ، تبرز في توقيت مخصوص ، هو فورة الإغراب والسخرية في النص الروائي ، مما يعطى استراحة للذهن المكثود بمتابعة الرحلة العجيبة للمرحل والمدون .. فهو يمثل : استراحة «أحمد بن عبد الله» الوحيدة ، في مرحلة معينة من رحلته ، هي مرحلة مكثه في الواحة واتخاذ زوجاً . واستراحة «جمال بن عبد الله» الوحيدة ، في واقعة غرامه بالمراهقة الهندية ، خلال عمره المجدب المقفر . واستراحة القارئ - أيضاً - في اطلاعه على تلك الوقائع الجنسية الخيالية الهزلية ، وسط جو التخيل المارم ، الجاد ، طيلة الرواية .

ملاحظات لغوية :

بدأ (اللغوي) بأنه سوف يسجل بضع ملاحظات على نص الرواية من جهة اللغة . فكان في ملاحظاته دقيقاً ، موجزاً غاية الإيجاز ، واضحاً في بيانه ؛ قال :

الملاحظة الأولى ، هي شاعرية النص الروائي .. ففي الرواية الكثير من المبارات الشعرية المنظومة وقماً وجرساً ؛ ولا يعني ذلك أن المؤلف تمعد استخدلم تلك التفعيلات الخاصة بالبحور الستة عشر ، وإنما هو - ربما لإدماحه قراءة الشعر العربي - ينظم الكلمات دون أن يدري . لكن الأهم من شعرية النظم ، شاعرية الروح ؛ ففي الرواية قصص شقيف ، منسرح ، دافئ الألفاظ ، قصير العبارة بعيد الإشارة .

والملاحظة الثانية ، أن المؤلف أخذ يجاوز - على مستوى السرد - أسلوب الإنشاء المملوكي والتأليف الصوفي ؛ فجاوز ذلك مؤسساً سرده الخاص ، مع الإبقاء على بعض التعبيرات التراثية ذات الوقع الأخذ .

عاد الناقد للرواية ، فقال : التقنية التي لجأ إليها الغيطاني في هذه الرواية مبتكرة وشاققة . فقد سار بالقص عبر مستويين متوازيين - في معظم الرواية - الأول مستوى «أحمد بن عبد الله» المرحل ، الملبي هائف المغيب ، الطالع في أكوان العجائب ؛ يقابله مستوى «جمال بن عبد الله» المدون ، القعيد ، المسافر بخياله وتوقه . فكان التوتر الفني الناشئ من توازي المستويين - حتى لحظة اندماجهما - ينقل القارئ عبر منظورين للعالم ، كُـلٌّ منهما أغنى من صاحبه ، ويخلق في النص ثراءً فنياً ، يدعمه عنصر «التشويق» وحلاوة الحكى ، وذلك ما افتقدته الرواية العربية المعاصرة التي تجهم وجهها مع انشغالها بمعالجة موضوع «القهرة» ؛ وهو الموضوع الذي تعرضت له الرواية دون تجهم وعبوس ، وإنما من خلال الفن الأصيل ، المشوق ، للحكاية العربية القديمة التي تنتقل بمهارة بين حجب الواقع وأفاق الفانتازيا ، دون الوقوع في تناسي مباشر ، أو هيمنة بنيات تراثية بعينها .. بل سعت الرواية إلى تحريك الموروث القصصي ، والاتقاط منه ، وإعادة نظم عقده بما يخدم سياقها الخاص ؛ وإنني أعتبر هذه الرواية ، حلقة متطورة في مسيرة الحدالة المعاصرة التي تتكى على الموروث ، وتجاوزها ؛ وهذا كل ما عندي حول الرواية .

نظر النفساني بلوم : لكننا توقعنا أن تتوقف أيضاً عند «الجنس» في الرواية !

نظر الناقد معتزلاً ، وأضاف : لقد سهوت عن هذا الأمر ، مع أهميته ، فتقبلوا اعتذارى .. وبالفعل ، فالجنس يلعب دوراً مهماً في أدب الغيطاني ، فهو في (رسالة الصباية والوجد) بمثابة سقف العلاقة ومنتهى العشق . وفي (وقائع حارة الزعفراني) عنصر رئيسي لوقع الحياة اليومية في صورتها الصاخبة ، واختفاؤه في (شطح المدينة) بالنسبة للشخصية الرئيسية علامة على انزواء الإمكانية .. أما في تلك الرواية (هائف المغيب) فالجنس يلعب دوراً قديماً ، إذ يخفف من صرامة القصص العام ، وجديته ، بما يحمله من طابع هزلي - كما في مشهد

قال الناقد : قليلاً ما ينجحون !

.. اتجهت الأنظار للناقد ، مستوضحة ، فأفصحت نظره عن الآتى : إذا أمعنا التأمل فى نص أدبي ، سنرى المواطن المتضمنة تعبيراً عاماً ، تختلف - بلاغةً وروحاً - عن المواطن الخالية منها . وقد لا أعترض على العامة فى ذاتها ، لكننى أرى فى دخولها السياق الفصيح اقتحاماً يقلل من الوحدة البلاغية فى النص ، ويضع المؤلف أمام ازدواجية النسيج على منوالين ، كليهما له رسومه وخطوطه وتشابكاته ، ويهدد النص بالإخفاق فى سبك العامة بالفصيح ، ويعرضه لطغيان الروح العامة . كان اللغوى قد تراجع قليلاً ، فقدم الفيلسوف .

رؤى فلسفية :

أطال الفيلسوف الإطراق ، ثم أغمض عينيه برهة .. زم جفنيه ، ولما انفرج إطباقهما ، كانت عيناه تقول : الفلسفة تساؤلات عظمى ، والعقل الفلسفى لا يكف عن طرح الأسئلة العميقة ، ولا يكف عن الدهشة . وفى الرواية تساؤلات عميقة مثل : لماذا يكون الموت فجراً ؟ كلاً الميلاد فى معظم الأحيان .

نظر الكتبى للفيلسوف ، بما معناه ، سمح لى سيدى أن أقطع استغراقك ، مذكراً إياك بما قيل من أن الفلسفة تبدأ من حيث ينتهى العلم ! والعلم ، سيدى ، أجاب عن هذا التساؤل فى قول الإمام العلامة ، البحر الفهامة ، علاء الدين على بن النفيس ، وهو يشرح كتاب (الفصول) للفاضل أبقراط : إن اشتغال البدن بالمرض فى الليل أشد ، لخمود الحواس ، وخمود القوى يكون فجراً ، ولهذا يقع الموت فجراً !

زم الفيلسوف جفنيه بهلوه ، وراح إلى بعيد ، ثم انتبه : نعم .. وقد يكون الأمر ، أن الفجر هو لحظة الميلاد العظمى ، والميلاد يتضمن - فى عالمنا الأرضى - الموت .

والملاحظة الثالثة ، تخص عملية التخليق اللغوى ومحاولة استحداث الصيغ البلاغية .. وقد نجح المؤلف فى ذلك ، دون أن يجرح جهاز اللغة ، كما فى استخدامه كلمة «شسوع» فى عبارة : «تذكر صبحه ، وما سيصير إليه من شسوع» .

تدخل الكتبى : سبق للخطبى استخدام هذه الكلمة فى قصة قصيرة له بعنوان (هلاها) وصف فيها ماينيه وبين الحبيبة بأنه : شسوع مدى .

أكمل اللغوى : لكن محاولة التخليق هذه ، تمسرت أحياناً ، وجرحت جهاز الصرف عند استخدام فعل «يطال» .. كما أنه جرح جهاز الاشتقاق ، حين استبعد جذر «أسى» واستخدم «أسينة» فى عبارة : «حزن شفيف ، وأسينة ، وتحسراً» .

والملاحظة الرابعة ، أن لمة ألفاظاً طفرت فى السياق ، خارجةً عليه ، ومنتردة على الجو العام لل عبارات : كلفظة «مايو» حين ردت فى عبارة : «خروجه عن موطنه جرى يوم الأربعاء ، التاسع من مايو ، منذ خمس وأربعين سنة .. إلخ» فجاءت لفظة «مايو» الأجنبية كنتوء فى عبارة عربية صريحة ذات عقب أصيل . ربما أراد هو أن يصدمننا باستخدامها ، ليكشف عن تغلل الآخر الغربى فى الذات العربية ، كما قد يفهم أخونا (السياسى) أو أراد أن ينص على تاريخ مولده الخاص ، كما أوضح أخونا (الفنسانى) .. لكنها تظل ، من حيث الحسن اللغوى ، لفظة ناتئة .

والملاحظة الخامسة الأخيرة ، أن الرواية بشكل عام لاتعانى من الهزات الأسلوبية الشديدة ، لأنها خالية فى غالب أمرها من العامة . فالعامة من شأنها أن تأسر الأديب بجرسها وسياقها المخالفين للفصيح ، فإذا سَجَل بالعامة تعبيراً أو حواراً ، وعاد ليستأنف السرد الفصيح ، كان عليه أن يخرج من أسر الجرس العامى إلى أليات الفصيح ، وذلك أمر يحاوله معظم الأدباء ..

حقائق اجتماعية :

بدأ الاجتماعي - كعادته - نشيطاً ، مرحاً ، أوماً محبباً للجميع ، بما يليق بهم من احترام (الاجتماعي أكثرهم شباباً وحيوية) ، ثم قال : لقد نظرت في الرواية من واقع اهتمامي بالمجتمع الإنساني ، فوجدتها عظيمة الانشغال بهذا المجتمع . لقد قيل إن الرواية خلقت فوق الواقع الفعلي ، وإنها اختترقت حجب الظواهر بأجنحة الخيال والافتانازا .. ومع ذلك ، فإنني رأيت فيها انشغالا ووعياً حقيقياً بأحوال الاجتماع البشري ، أو «العمران» كما كان شيخنا ابن خلدون يقول ! وتلاحظوا معي ، أن الصفحة الأولى من الرواية تشير إلى أن السلطان يعاقب من يجاهر بإمكانية عودة الإخوة السبعة ، أولئك الذين - كما يفهم من السياق - اتشحوا برداء المهدي المنتظر ، إذ يقول النص الروائي :

«بعض من القوم يشيرون يقينهم بعودتهم يوماً ، وأن كل شيء سيتبدل فور عودتهم» .

وهي لقطة ذكية تكشف عن أحد الأفكار الاجتماعية التي عاشت في المجتمع العربي والإسلامي طيلة تاريخه الطويل ، وكانت الفكرة المحركة للكثير من الأحداث في المغرب العربي - حيث مسرح هذا الجزء من الرواية - كانت فكرة المهدي ، وضرورة محاربه ، من الحركات الأساسية للأحداث في العصور الوسطى ، ولقد اضطهد السلطان «يعقوب المنصور» الكثير من الأولياء الذين لاحت عليهم - أو دس - صورة المهدي ، فعانى من ذلك «أبو مدين الغوث» أستاذ ابن عربي .

.. قاطعه السياسي : تلك قراءة تاريخية للرواية ، فأين القراءة الاجتماعية أيها السوسولوجي النشيط ؟

قال الاجتماعي : إن دراسة «جذور المجتمع» هي من أولى المهام التي يتعين على الباحث الاجتماعي أن يضعها نصب عينيه . وفكرة «المهدي المنتظر» هذه ، التي

على أية حال ، فهناك الكثير من المواقف ذات الطابع الفلسفي في الرواية ، وهي تعكس رؤية الأديب للكون . فمن ذلك ، أن الوعي الوحيد لبطل الرواية هو الوعي بالجبر ، يقول الغيطاني : «ما يعيه تماماً . أنه مأثور ، ملزم بالاتجاه غرباً ، بالمضي إلى حيث تختفي الشمس» ، ما من بديل ، وفي فيقرة أخرى : «إنما هو مأثور» مدفوع ، مسوق ، مرغم على الرحيل .. ونلاحظ أيضاً أن صاحب الرحلة ، ومدونها ، كليهما «عبد الله» وهو اسم يحمل بين طياته الجبر ، إذ العبيد مجبورون ! ومنبع الجبر - في الرواية - هو شعور الإنسان بأن ثمة تنظيماً علوياً يقدّر له الأمور ، فالمرحّل «أحمد بن عبد الله» يشعر أن الحضرى والتنيسى ، كأنهما على وعى خاص بما أمره به الهائف «ارحل» وكذا الأمر عند الشيخ الأكبرى ، كل هذا دون إفصاح أو تلويح ، لكنه شعور خفى بالمنظومة الخفية وراء الظواهر .. ومن هذا الشعور يدخل الإنسان عالم الفلسفة ، فإذا ازداد شعوره ، وطفى ، ولج باب الإيمان .

وإذا تأملنا مسألة «اليقين» في الرواية ، من خلال بحث الراوى عن الحقيقة .. سنرى الأمر الواحد وهو ملفوف بعدة تفسيرات وروايات ، فقصص الأثر ، وشيخ الطيور ، وتنيس ، والواحة .. إلخ ، كلها انعكاسات للعالم غير المفسر بحقيقة واحدة ، كلها تفقر إلى يقين ملموس .. فلا يبقى للوعي إلا المكوف على ما يتجلى بأعماق ذاته من يقين داخلي ، وهنا ولوج إلى التصوف .

أثناء حديث الفيلسوف ، كان السياسي منشغلاً عنه ، يقلب بصره في التقرير السنوى لمنظمة العفو الدولية ! ولما نظروا جميعاً إليه - باستياء - اعتذر عن عدم اهتمامه بابتسامة باردة .

لم يكمل الفيلسوف ، وأشار للاجتماعي بأن يتفضل بكلمته وتراجع هو خطوتين للوراء .

ورؤية الواقع على ضوءها ؛ مع أن الواجب العكس. ولذا أحقق الباحثون المعاصرون في صياغة نظرية اجتماعية عربية ، لأنهم بدأوا من النظرية الغربية التي استنبطت أصلاً من واقع الحياة الغربية .. بينما قام الأدب - متمثلاً في أعمال نجيب محفوظ ، وغيره - بالغوص في الواقع الاجتماعي الفعلي ، بوصفها خطوة صحيحة نحو فهم آليات الفعل الاجتماعي عندنا . أما الغيطاني ، في (هاتف المغيب) ورهما في بعض أعماله الأخرى ، فهو يصبو من خلال الاطلاع على الأحوال الاجتماعية إلى الوصول إلى هدف بعيد المثال : معرفة الإنسان .

قال النفساني : هل هو هدفٌ مستحيل ؟

رد الاجتماعي : هدفٌ عزيز !

وتقدم الكُتبي .

تصانيف مكتبية :

اتسعت ائتمامة الكُتبي حين ابتدأ بالقول : ها أنا أصبح الأخير في ترتيب الحوار ، وكنتم دوماً لبدأون بي .. على أي الأحوال ، فالدوام على الحال محال ! وإني - كما تعلمون - شغوف بتصنيف الأشياء ، وردها للأصول الموضوعية ؛ وهذا ما سوف أفعله مع الرواية ، فأضعها في موقعها من أعمال الغيطاني ، وفي مكانها من الرواية العربية المعاصرة ، وأكشف عن أصولها في كتب التراث القديم ، لنرى قدر تواصلها مع هذا التراث الحي . فمن موقع الرواية من أعمال الغيطاني الإبداعية ، لا بد أولاً من توضيح أمر : إن أدب الغيطاني له ثلاثة أنماط : الأول هو أدب الدفقة الشعرية الحارة ، وهو ما يتجلى في أعماله الخاصة بأدب الحرب . والثاني أدب المتمنعات المشوشة بألوان القص وخيوط الحكى ، كما في (رسالة البصائر) و (رسالة الصبابة) والكثير من القصص القصيرة . والثالث أدب الذات العميقة ، حيث الغوص في أغوار النفس ، والعروج من المحدود إلى

يشار إليها ضمناً في الصفحة الأولى من الرواية ، هي واحدة من أهم الأفكار الاجتماعية التي ارتبطت بجذور المجتمع العربي .. وهي ليست فكرة شيعية ، كما قد يتبادر للذهن السياسي ، بل هي موجودة في المجتمعات السنية أيضاً ؛ إذ هي صياغة المجموع لحلم «المخلص» .

تملعل الناقد ، وقال : ما علاقة ذلك بالرواية ؟

أجاب الاجتماعي : علاقته مباشرة ، إذ لو تعلقت الرواية بهذه الفكرة / الحلم ، لكانت قد اتخذت مساراً آخر .. لكن الغيطاني طرحها بعيداً مع أولى فقرات الرواية لترك الإنسان - بعد ذلك - في مواجهة العالم ، وحده ، دون أمل في الفكاك من سيطرة الجبر عليه . لو انفرست هذه الفكرة في بنيان الرواية ، لأعطت رؤية مختلفة لأبطالها تجاه الكون ، وأشاعت أملاً - ولو كاذباً - في مسيرة الرحلة .

وما الرحلة - يقول الاجتماعي - إلا سلسلة طويلة من الاطلاعات المتوالية على نماذج اجتماعية مختلفة ، بكل تفصيلاتها ، فترى : مجتمع القافلة ، الواحة ، المملكة ، العكاكزة ، المغرب الأقصى .. وغير ذلك ؛ وتقابلنا في النص الروائي عبارات مثل : «ما أكثر ما اطلع عليه من معتقداتهم» ومثل : «عرف أحوالهم» ، وانظروا إلى الغيطاني وهو يعيد مجتمعات الهند والصين وسرنديب وبلاد الرزح وجزر النساء ، ثم يقول : «يخطئ من يظن أنها عالم واحد، إنها عوالم مختلفة» ، ويضيف في الموضوع نفسه :

«لهذا لزم الانتقال ، القصد الظاهر : التجارة أو تحصيل العلم ، ولكنه في الحقيقة يريد الإنلام بالإنسان» .

فالإنلام بالإنسان هو الهدف الحقيقي من المعرفة الاجتماعية ، ومعارف كثيرة غيرها .. وما تمسّر البحث الاجتماعي عندنا ، إلا بسبب انطلاقه من «النظرية»

تجم الدين كبرى وهو يحارب التتار بخوارزم ، القتال في مرج دابق ، حكايات العكاكيز .

تلك اتكاءات مباشرة على النص التراثي ، وتفصيل أمرها يطول .. ومن بعدها نجد الاتكاء غير المباشر ، كما في اكتشاف المرحّل - في آخر الرواية - للحقيقة التي أدهشته ، فقال : « ألم يكن ممكناً تلبية الهاتف في دار إقامتي » ، وهو أمر يذكرنا بما دار من حديث رمزي ، حين قال ذو النون المصري للبسطامي : « ما تعودك والقافلة قد سارت » قال أبو يزيد البسطامي : « ليس الرجل من يرحل مع القافلة ، بل الرجل هو الذي ترحل القافلة ، فإذا وصلت ، وجدته هناك » .. إن كمّاً كبيراً من الموروث العربي يتجلى بأشكال كثيرة في هذا النص الروائي الذي يضم بين دفتيه خلاصة الثقافة العربية في تواصلها .

عقّب الناقد : لكل كاتب مفرداته المعنوية ، فقد يستقى تلك المفردات من واقع الحياة اليومية المزدحمة ، أو من التقارير ، أو - كما في (هاتف المغيب) - من الأصول التراثية . لكن المهم في الأمر ، كيف يتم تشكيل تلك المفردات وتوظيفها في بنية النص الروائي .. ومن الممكن أن نضع مجلدات في بيان الأصول التراثية للتكوين البنائي في (هاتف المغيب) لكن الأهم ، هو بيان توظيف هذه الأصول .. الأصول ..

*

كان النعاس يغالبني ، وقد وضعت الكفّ اليمنى على اليسرى ، وملت برأسي إلى المكتب المزدحم بالكتب .. شيئاً فشيئاً ، كنت أغوص في بحر الغياب ، فتخفت عندي الحوارات ، وتلاشى الصور .

المطلق ، وهو ما نراه في (كتاب التجليات) وفي (شطح المدينة) وأخيراً في (هاتف المغيب) التي هي على صلة وثيقة بسابقتها ، وخطوة - بعدها - على الطريق نفسه .

وعن موقع الرواية من الأدب العربي المعاصر ، فهي دون شك تندرج ضمن الأدب الذي يتأسس على الذات ، ولا يغترب في منظوره رؤاه . هي تواصل حقيقي مع التراث ، ونقل على المنهاج نفسه الذي اتبعه الغيطاني منذ (الزبني بركات) حتى هذه الرواية ، بل أنه في وقت كان غريباً على الأدب الروائي أن يتواصل مع الموروث الثقافي ، وأكمله ، حتى جاء الوقت الذي ازدحم فيه الأدباء على التراث ، وصار لدينا تعبيرات مثل « الرواية التراثية » ، « التراث في الأدب » إلى آخر هذه التعبيرات التي تشير إلى تيار في الأدب العربي المعاصر ، كان الغيطاني - على حداثة سنه يوم بدأ - رائداً من رواده .

أما الرد إلى الأصول التراثية ، فهي مسألة لا تنتهي ، ففي الرواية مالا حصر له من وجوه الاتكاء على الموروث العربي - المكتوب والشفاهي - فهي على صلة أكيدة بأدب الرحلات : رحلة ابن بطوطة التي أملاها على ابن جزى ، رحلة ابن جببر ، رحلة النابلسي إلى ديار مصر والشام والحجاز . تلك هي الرحلة في المكان ، وهناك من بعد ذلك الرحلة المعروجية في التراث الديني ، والإبداعات الصوفية مثل (منطق الطير) للعطار ، ومعارج ابن عربي المشبوبة في كتبه . وهناك أصول لكلامه عن الطير في كتابات القزويني والجاحظ وياقوت الحموي . وهناك مالا حصر له من الاستشهادات التراثية : من معجم الأدباء ، عن فوائح الجمال ، وهناك مالا حصر له من الإشارات إلى : من مات وهو على النهر ، استشهاد

« الزمن الآخر »

بين التاريخ واللغة

عبد العزيز موانى

الإنسانى - بوصفه فكراً - يدخل ضمن سياق التصورات، فإن كتابته تنقله إلى مستوى الصور. فكيف يمكن تحويل الزمن والعالم من أفكار إلى صور ؟

إن رواية (الزمن الآخر) محاولة للإجابة على هذا التساؤل. فإذا كان الزمن الكونى فى الرواية يتحول إلى ظاهرة إنسانية ويصبح «تاريخاً» ، فإن هذا التاريخ بمعنى ما هو الإنسان مضافاً إلى الزمن^(١). وإذا كان العالم هو مجموعة من الظواهر الفيزيائية، فإنه حين يضاف الإنسان إليه يصبح «واقعا». فالزمن والعالم فى الرواية شخصيان، بل منحازان بدرجة أو بأخرى إلى الكاتب. وإذا كان العالم منحازاً إلى خالقه - الكاتب - فما هذا العالم ؟

من خلال الرواية نجد أن هناك تصوراً للعالم ثنائى التركيب^(٢) :

- عالم عابر : يتأسس على الوقائع والظواهر الخارجية .. عالم الآخرين.

« كلما كان الأدب عظيماً .. كان شخصياً »^(٣)
لوسيان جولدمان

يقدر جولدمان أن الفردية الاستثنائية للفنان هى وحدها التى تستطيع أن تفكر ، وأن تعيش رؤية الكون حتى تنتهى عواقبها . فالتفاصيل الصغيرة والحميمة لدى الكاتب من الممكن أن تؤلف قيمة للعمل الأدبى ، وخصوصاً الرواية^(٤) . ولكى تصبح الرواية شخصية ، فإن على الكاتب ألا يعتمد على الحقيقة المعاصرة وحدها فى استدعاء التفاصيل ، لكن ذاكرته الشخصية هى التى ينبغى أن تقدم له تلك التفاصيل ، التى تكون مبشرة فى الزمان والمكان ، ليقوم بتربيتها حسب تصميمه الأدبى . وكلما تفوقت تلك الذاكرة - باعتبارها وعاء التجربة - على ذاكرة الواقع التى تقدم حقائق مجردة عنه ، كان العمل فى النهاية .. شخصياً .

وإذا كانت الفلسفة - حسب هيجل - هى معرفة بالتصورات فإن الفن معرفة بالصور^(٥) . ولأن الحلم

- عالم مقسيم : يتأسس على الأحاسيس والأحلام .. عالم الإنسان الداخلي.

ربما كان طرح هذا التصور عن العالم هو مدخلنا الصحيح إلى عالم رواية (الزمن الآخر)، لما انطبعت عليه شخصية البطل من ثنائية الصراع بين متناقضاته الداخلية والعالم الخارجي.

و (الزمن الآخر) مرحلة ثالثة ومكملة لرائعة إدوار الخراط (رامة والتنين)، التي لم تكن سوى تعبير عن فرحه بالعالم، برغم الآلام الصغيرة التي طرحتها. وعندما انكسر هذا الفرح الرومانسي، وأصبح «الذبح متكررا ومبتذلا» في هذا العالم الذي لا يكف عن الانهيار، فإن إدوار الخراط حاول أن يحدث كوة في جدار هذا الفرح، كي يمان منها هذا العالم مثلما يمانيه. لذا، فإن (الزمن الآخر) إلى جانب كونها شهادة على أن (البأس الشخصي لم يعد بريئا)، فإنها شهادة على أن الفرح الداخلي أكذوبة موقوفة، لأنه (لم يعد للبأس الآن الحق في أن يصرخ .. لأنه أصبح كاملا).

إن تلك النظرة إلى العالم الخارجي تؤكد أنها ليست رؤية شخصية، لكنها رؤية شخصية تغطي فيها «الأنا» على «الذات»^(٦). وتتحدد تلك النظرة من خلال تحليل علاقات الرواية إلى :

- علاقات تربط عناصر الرواية.

- علاقات تربط أجزاء النص^(٧).

حيث يقصد بعناصر الرواية - أية رواية - مجموعة العلاقات الجزئية التي تتحدد من خلال ترابطها أو جندلها - رؤية الكاتب للعالم . أما أجزاء النص فيقصد بها «الزمن» - اللغة .

أولا : العلاقات الرابطة لعناصر الرواية

«ميخائيل هذا .. صديقك هذا .. مهندس ترميم أثرى ، أم شاعر ، أم ثوري مهزوم ؟ » بهذه الكلمات

المحددة يصف حسن - زوج رامة السابق - ميخائيل ، فهل أخطأ ؟ إن ميخائيل نتيجة للصراع بين عالم الظواهر الخارجية وعالم الباطن يسقط تحت تأثير الإحساس بالإثم ، فيحيله هذا الصراع إلى شخصية مركبة تتوزع بين مجموعة من القيم المتناقضة : بين عقل العالم ولادته .. بين عزله الوجودية واغترابه الرومانسي .. ثم إنه يقع ضحية للصراع المحتدم بداخله بين فكرة الثورة وهيمنة المطلق عليه . كذلك ، فإن الماضي والتاريخ رامة هي ثلاثة أقيانيم تشكل وحده العالم الخارجي الذي يواجهه ، وهذه الأقيانيم تستدرجه - هو الفارق في عزله الزمنية - إلى شراكها.

ميخائيل - الماضي / التاريخ

إن ميخائيل مسيحي - كأنما رغماً عنه - لأنه يؤمن بأن «ملكوت السماء مهما كان يحمله في ميخاته فهو مازيل بعد على متناول ذراع» . لقد وضع حياته في نقوش ورسوم تاريخية ، كما أنه لا يملك إلا «المساطر والصياغات والورق» . إلا أنه برغم هذه السيمتية - وربما بسببها - يبحث في العالم العابر عن القيم المطلقة (العدالة - الحب - السعادة) . وهو في بحثه هذا يقع في تناقض ؛ فبينما يرى أن هذه القيم ليست إنسانية «لأن كل ما هو إنساني ملتبس وملوث» ، فإنه ينفي عنها في الوقت نفسه أن تكون قيماً مطلقة ! !

إن هذه التناقضات التي تتنازع شخصيته يمكن ردها إلى بحثه الدائب - بوصفه قبطيا - عن هويته التاريخية . وهو في هذا البحث يضحك «أناء» الهاربة في قطارات التاريخ المتعاكسة «الفرعونية - الإسلامية - العربية - الكونية» . وعندما تفشل تلك الأنا في مشروعها التصادمي مع العالم ، فإنها تتخطاه - عن طريق الاحتما الرومانسي بالماضي - إلى «الذات» التي تصبح منبع الحقائق الإنسانية الكبرى .

(رامة والثنتين) أن حبيبته «دائما واحدة .. مقدسة وحميمة ، ومستباحة ومبدولة لشيء غريب لا أعرفه ، بل أعترف به» ، وبالتالي فإن عطب النص وخراب الزمان - ومن بعدهما التجريس - يفسدان عليه توقه الرومانسى إلى الماضى ، ويجبرانه على أن يظل مستغفرا - فى غياب حبيبته - لحالة النفى التاريخى «الكلام عنى كأقلية يفيضنى ، ويشيرنى .. لسنا أقلية .. نحن أهل هذا البلد . وبهذا المعنى فإن المصريين جميعا قبط ، بغض النظر عن دينهم» . وهو يحاول الانطلاق من منغاة لاستعادة «الزمن / الهوية» ، وهنا تكمن أسأته الحقيقية . إن نقطة انطلاقه تكون دائما خلفه وليست أمامه . لذلك فهو حين يشاهد بعض الأتيكيات والنقوش الأثرية « يحس أنه قد عاد من حافة الغربة ، وأنه فى أرضه القديمة » . حتى علاقته برامة تنضم لتلك النظرة إلى الخلف ، حيث تستحيل إلى علاقة زمنية تربطه بالماضى ، أكثر مما تربطه بالحاضر :

« كان قد عاش طوال عمره غريبا عن أرض وطنه ، وعرف لحظتها معنى أن تقول له امرأة يحبها : يا حبيبى .. عرف بين ذراعيها الخمسريتين - لأول مرة - طعم أن يكون فى أرضه » .

والماضى بالنسبة لميخائيل يسير فى اتجاهين متوازيين : اتجاه قبطى ، واتجاه مسيحى . والقبطية وإن كانت تمثل هوية له ، فإن المسيحية تشكل فلسفته . وهو من خلال نظره للمسيحية إلى العالم ، لا يعانى ازدواجيته الحادة التى يعيشها بوصفه كائنا ثنائى الطبيعة . فهو يسمو بروحه فى محاولة للتوحد مع المطلق ، ثم يتحدر بشهوئية إلى درك الجسد . ومن خلال هذه النظرة أيضا ، فإنه - فى الجانب المثالى منه - يبحث عن القيم فى عالم لا يكف عن الانهيار ، إلى الدرجة التى يدين فيها جتى نبل العنف المضاد : « باسم أى براعة يرتكب العنف ؟ » . لذلك ، فإنه يدير

ولعل أكثر ما يعانىه ميخائيل - أو يعانى لأجله - هو قبطيته ، تلك القشة فى بحر مائج من الغزو التاريخى المستمر والمدمر . وهو حين يحاول ترجمة تلك القبطية - والمقصود بها المصرية - إلى مفاهيم العصر ، فإنه يمجز عن ذلك ، لأن النص التاريخى نفسه عاجز عن ذلك :

« نعمتك يا إيزة الليلة .. واستعادة مجد أوزير وقوة تخليده ، بينما المعركة قد حتم على خسراتها . لأوزير كمال الفقدان ، وقد بترت عنه الحقيقة . إليك تاريخ شهوتى المنتصب أعمدة وصروحها ، يقطر بدم مآله النضوب على الشقباف والبرديات . لا أريد أن أقرأها الآن على مسامع الشمس ، بعد أن نالها العطب قليلا بخراب الزمان » .

فأوزير - رمز العدالة المطلقة - قد خسر معركة الأرضية وأصبح عليه أن يصفى حساباته مع هزائمه الإنسانية من خلال انتقاله إلى صيغة إلهية ، بعد أن عانى من كمال الفقدان الإنسانى . أما ميخائيل المسكون - بأرضيته - فلا يستطيع أن يسوى حساباته مع تاريخه الشخصى ، الذى يحتشد له من خلال « شهداء قلدانوس ، باسم المسيح وتحت شارة الصليب .. فى صلصلة النواقيس ، والتجريس .. يتحملهم شعاعاً بوزن خمسة أرطال ، وتوجيه وجوههم صوب كفل البخل ، فى المسوح السوداء والعصم السوداء » . إن هذه الرموز المجهضة تفسد عليه حاضره ، فيصطنع فى حيلة - كيخونته - رمزاً معاصراً يحاول أن يترجم به ماضيه المفقود :

« ليس البطرك مجرد رئيس طائفة دينية . ليس فقط خليفة القديس مرقس . هو أيضا رمز .. بل أكاد أقول الرمز الوحيد الباقى منذ آلاف السنين » .

إن العطب المادى الذى أصاب النص التاريخى ، هو عطب داخلى أصاب ميخائيل الذى يقرر فى روليه

الكثيرة التي سلبته تاريخه ، وبالتالي لا يستطيع الاستسلام لتعرض حاضره لذكرى غزوات أخرى تسرق آخر أحلامه ، أو على الأقل تركها له شائبة . لذلك ، تظل المسافة بين ميخائيل وحاضره - الذى تمثله رامة - معادلاً « اللانقرقة » التى تساوى دائماً « اللاندماج » .

والرواية تقدم رامة باعتبارها تمتلك وعياً مفارقاً لنشأتها الأرستقراطية : « كانت جدتي تسافر إلى باريس كل سنة فى الصيف .. وتأتى لى بجهازى كاملاً » . وهى - برغم هذا الوعى المفارق - تتوزع ما بين تصديق مثالها الشورى وتصديق غرائزها : « أنا أداة جنسية ممتازة » .

إن عمل رامة ونقاؤها ونضالها ، كل ذلك لا يلقى خصوصيتها الجنسية ، بل على العكس يشذها . ولأنها ناترة بطبيعتها ، فإنها لا تقم سوى بجسدها . وهى حين تخلع حزام عفتها الجنسية ، فإنها تتمسك بحزام عفتها الأخلاقية : « عندما يصبح الجسم حراماً وعورة وقذارة دنيوية ، فأى فقر وأى جفاف كامل فى الروح ، وأى قسوة للعقل باسم الطهارة الشكلية ، باسم نسك مزعوم أنه مقدس » . وإلى جانب ذلك ، فإن رامة نوع فريد من النساء ، فهى تستطيع أن تبهج رجلها حتى تصبح بالنسبة له « فعلاً لا نقصان له » . وهى حين تتمتع باستقلالها وحريةها ، فإن ميخائيل يسدو إلى جانبها - على غرار النساء - كائنات رقيقة ، أكثر منه مسيطراً ، رد فعل أكثر منه فعلاً . وهما إذ يتبادلان موقعيهما ، فإنها تظل مصممة على امتلاك زمام المبادرة بينهما ، حتى فيما يتعلق بإنهاء العلاقة المنتظر :

« لى رجاء واحد عندك .. عندما تجئ اللحظة لا تفعلها أنت ، لا تقلها أنت .. دعنى أنا الذى أقطع » .

ولأن ميخائيل يؤمن بالبعث والتكرار الأبدى ، فإنه يتعثر رموز ماضيه من خلال رامة « عشثوث

خده الأيسر للعنف السلطوى بعد أن أدار وجهه بأكمله بعيداً عن حلمه بالثورة . وعندما يراوده هذا الحلم القديم بين أن وآخر ، فإن نظرتة المسيحية تشكل رؤيته للحقائق : « للأنبياء والثوريين والذين يريدون تغيير الإنسان والعالم وجه الحنان القاتل » ١١

وإذا كانت النظرة المسيحية تسيطر على الجانب المثالى منه ، فإنه فى جانبه المادى يقدم نفسه الجسدى : « تقول رامة : هل تعرف أنك جرحتى .. ليلتها ، وجدت نقطة دم على » . فالعنف الذى يرفضه فى الجانب المثالى منه ، يمجده فى الجانب الفيزيقي . وهذا التناقض - الذى يؤكد ثنائيته - إنما هو تعبير لأواع ، يستعيز فيه بذكوره عن ضعف موقفه التاريخي ، وكأنها البديل الوحيد المتاح أمام عتته التاريخية.

ميخائيل / رامة

« إن العمل اخلاق للفنان ، هو تحويل جمالى لوربائه الجنسية » (٨).

فرويد

إن سلطان النظر إلى المرأة يحوّل « الأنا » إلى « الآخر » ويبقيه على مسافة ما يستطيع أن يراه لكنه لا يملك أن يتوحد به ^(٩) . وتظل رامة امرأة لميخائيل ، لكنه حين ينظر إليها لا يرى نفسه ، بل يراها هى . وتبقى بينهما مسافة تسمح بالرؤية لا بالتوحد « حتى فى أوج شهوات الجسدين اللذين لا فرقة بينهما أبداً ، ولا اندماج » . وتتسع المسافة بينهما بامتداد خمسة رجال ، يقفون حائلاً بينه وبينها « أو بالأصح بين ميخائيل « القديم » المتشكك الذى يؤمن بالواحدة فى الحب ، وميخائيل الذى تريده رامة ، وهما يعيش بين ماضيين : ماضيه الذى يعذبه ، وماضيه الذى يقهره . وهو لا يستطيع أن يتخلص من هذا الكائن القديم الذى يستعمره ، أو هو لا يريد ذلك . إنه يعاني من الغزوات

- إيزيس - مريم العذراء . كما أنه يعيش معها هويته المفقودة : « ما من أحد يجعلني أشعر بقبيلتي مثلك . في العادة أنساها ، وأنسى أنني قبلي .. لكنني - معك - أعياها فجأة » . وعندما تستفسر منه عن أسباب ذلك يقول : « لأنك أنت .. لأنك مصرية .. المهم أحس معك بقبيلتي .. ولا أعرف كيف أقول هذا » . إن في تعبيرى : « لأنك مصرية » و « لأنك أنت » جلاء لمشكلة ميخائيل التاريخية التي يمكن أن تترجم التعبيرين معا إلى كلمة واحدة : الهوية . لذلك فإن « شهوتي ووجدى .. بقبني وعطشي - توحدى وانشقاقى عبر السنين التي لا عدد لها ، ثم همى وحياتي الباطنة .. كل ذلك أتخلص منه مملك » ، « حتى في أقصى أيام التغريب والاستغراب ، أحس معك بهذا الانتماء الذى لا يكون له اسم » . ورامة - بذكاء الأثنى - تترك ذلك ، لذا فإنها عندما تنجھض نفسها ، تقول : « ولنا الجميل الذى لم يأت .. كان سيجمع كل عناصر مصر » . وبالتالي ، فإن فقد ميخائيل لابنه « حورس » يؤكد انشقاقه عبر السنين التي لا عدد لها . ولكن كانت رامة تستطيع أن تلهم شقاؤه ، فمن سوف يثار له ؟

إن ارتباط ميخائيل برامة أكثر مما يخضع للأخذ والعطاء المتبادل والمتساوى بينهما ، يخضع للتكامل بين تناقضهما . ويمكن أن نوضح هذا التناقض على النحو التالى :

ميخائيل	رامة
كائن مركب	كائن بسيط
فقدان الهوية التاريخية	وجود للهوية التاريخية
طوباوى - رومانسى	واقعية - علمانية
الإيمان بالبعث والتكرار	الإيمان بالحاضر فقط.

وإذا كان « التوحد معها بالجسد مطلقا » ، فإن التوحد معها - من خلال هذا التناقض - انزاع . ومن خلال هذا التناقض فإن رامة تمرى التباس فكرتى الثورة والإحساس بالإثم المسيحي لديه ، حين تواجهه :

« بل أنت الذى تخكى عن حلم مستحيل ، فيه شريان عقلاني وشريان مسيحي ملتبسان .. أنت تخكى عن حلم مستحيل بقدمية ما ، وحرمة ما ، لا يمكن أن تنتهك للجسم البشرى .. أنت تقول إن العنف .. أى عنف - لا مبرر له ، وجريمة » .

ولعل أهم مظاهر التناقض بين ميخائيل ورامة يتمثل في نظرة كل منهما للزمن ، فبينما الزمن دائرى ويمتد بالنسبة ليخائيل ، فإنه بالنسبة لرامة زمن خطى . إن كلا من الماضى والمستقبل لا وجود له داخل ذاكرتها ، فهي تعيش الحاضر فقط « وهى بهذا المعنى واقعية وعلمانية » . ورامة - من خلال هذه النظرة - تفاجئ بعد فراق امتد ثمان سنوات بأن « القربى الجسدية لا بد أن تبنى من جديد » . ولأنه كائن مركب ، فإن بساطتها تأسره . وهى - برغم نشأتها الأرستقراطية - تتعامل معه من منطلق هذه البساطة بوصفها « بنت بلد » . إن تعبيراتها على التقيض تماما من ثقافتها : « زارنا النبى - سألت عليك العافية - البساط أحمذى - خدماتك رامة ... إلخ » . وهى كما تمرى في لحظة الوجد من كل ثيابها ، فإنها كذلك تتخلص أبدا من كل ما يعوق حريتها وبساطتها فى التعبير : « قال لها فيما بعد ، إنها تعمل أحسن ما تعمل ، وهى متجردة إلا من الجواهرات العارية » . إن تلك الجواهرات العارية هى ما تجعل من رامة نفسها .

ميخائيل الذى « يحمل ربح دون كيخوتو المثلوم ، بيد دون جوان واحدى العشق » يعاني من أحاديته فى العشق ، فى مواجهة تعدديتها . فهي - على حد تعبيرها - إحدى عابديات القمر ^(١٠) . حيث يتخذ الجنس مظهره الإلهي المقدس الذى تصبح التعددية فيه إرادة إلهية . ولعل توزع رامة ما بين تصديق مثالي الثورى وتصديق غرائزها ، هو الذى يفسر تلك التعددية . فعندما

تدعيه رامة - ليس كائناتاً عقلياً ، لكنه كائن ميتافيزيقي . فهو - مثل الملك الكاهن - يحمل غصنه الذهبي ويظل دائراً حول شجرة الغيبيات ، محاذراً أن يسقط غصنه ، أو أن يقتله العقول .. آخر العبيد الآبقين^(١١) . إن دورته الدائمة حول تلك الشجرة ، هي التي تشكل نظره إلى الزمن .

وميخائيل يخضع لكل من :

العالم العابر : الذي يحكمه الزمن الموضوعي .

العالم المقيم : الذي يحكمه الزمن الشخصي .

وهو - نتيجة للصراع بين العالمين - يعجز عن السيطرة على الزمن . وهنا تتدخل شجرة الغيبيات لتطرح له ثمرة للزمن ، من خلال تزاوج نظريته : نظرة الموروث ، ونظرة الوافد « الذي له قوة الموروث » .

ويرغم أن ميخائيل يتساءل : « من أين لي بنعمة الإيمان ؟ » فإن هذا التساؤل يشير إلى تأكيد تلك النعمة ، لا نفيها . فالزمن الموضوعي - نتيجة لإيمانه - يستحيل داخل ذاكرته الباطنة إلى زمن إلهي .

إن نظرة الموروث - القبطي والمسيحي - إلى الزمن ، تعتمد أساساً على تجاوز الزمن الموضوعي من خلال « تأييد » هذا الزمن . والزمن من هذا المنظور مجرد وسيلة ليس إلا للعبور إلى ملكوت السماء ، انتقالاتاً من صيغة « ابن الإنسان » إلى صيغة « ابن الله » التي تحمل بطور خلودها الأبدى . إن هذا التجاوز ما هو إلا فرار من العالم العابر ، حيث القيم ملتصقة وملوثة ، إلى العالم المقيم الذي يسيطر عليه الزمن الإلهي .. الخالد والأبدى . فالخلود والأبدية هما تاريخ الآلهة الذين يحملون صفات مطلقة ، أحادية الاتجاه « العدل - الحب - السعادة ... » ، التي لا يشوبها الالتباس أو التلوث . وتلك النظرة الأبدية هي التي تسيطر على ميخائيل في جانبه النقيبي : « لم أعرف الحرية الكاملة

فشل حلم ميخائيل القديم بالشجرة ، فإنه التجأ إلى ميتافيزيقاه ، لأنه واحد الحلم مثلما هو واحد العشق . لكن هذا الحلم نفسه - بالنسبة لرامة - ليس مشروعاً قابلاً للفشل ، لكنه واقع مؤجل ، وقابل للتنفيذ . ولأنها تعددية ، فإنها لم تتخل عن حلمها القديم لكنها استبدلت بحلم الثورة الإنسانية المؤجل واقع ثوري جسدي ومحايث . وتلك الإحالة هي ثورة تقوم بها لحسابها الشخصي ، وتقود فيها جسدها لتحطيم الأغلال التي حاصرتها خلال قرون طويلة . ورامة تهدف من إعلان هذه الثورة الفريدة أن تسلب الواقع « أحر ما يملك » ، من خلال انتهاك « أئونة النص » .

بالرغم من إيمانها بالتمدد فإن ميخائيل يعرف أنه يحبها أكثر مما تريد . ربما لأنها بسيطة .. وربما لأنها واقعية .. أو لأن صدقها من نوع آخر يختلف عن صدقه . لكن المؤكد أنه يحبها لأنها « فريدة ، وغير متكررة » . إن فردانها تكمن في أنها تستوعب كل متناقضاته من خلال تناقضهما معاً . فهما أشبه بحدى المقص .. كل منهما يسير في اتجاه نقيض لكن .. إلى اللقاء .

ولأنه واحد العشق فإنه يحاول دائماً امتلاكها . ولأنها رامة ، فإنها تظل غير خاضعة للتأميم الشخصي .

العلاقات الرابطة لأجزاء النص

ثانية الزمن :

« إنني أؤمن - وكأنا رهماً عتي - بالبعث والتكرار الأبدى » .

ميخائيل

إن ميخائيل الذي يقع ضحية للصراع المحتدم بداخله بين فكرة الثورة - بمفهومها المادي - وهيمنة المطلق عليه ، لا يدخل أبداً لحظة اختيار بين طرفي الصراع ، لأنه قد اختار بالفعل . إنه - على العكس مما

إلا حين وضت نفسى على أننى قد فقدتها بالفعل ..
فقداناً كاملاً . وفقدان رامة الكامل مرادف لكونه
فقداناً أبدياً ، لأن الحرية الكاملة « أو المطلقة »
لا توجد إلا فى الأبدية . وعندما يصبح « كل قتيل
خالداً ، وكل قاتل خالداً » ، تتقل صفة الخلود من
الأرضية كى تصبح صفة لاهوتية ، لأن كلا من القاتل
والقتيل أبدان . ولأن الخطيئة الثانية - خطيئة قابين -
قائمة ومستمرة ولا تنتظر « المخلص » ، لأن الخلاص لن
يتأتى إلا بالتخلص من الواقع الإنسانى نفسه ، حيث يتم
الاحتكام إلى ابن الله ، فيما فشل فيه ابن الإنسان .

ومikhail - على الجانب الآخر - يتعامل مع
الزمن فى مواجهة العالم العابر ، من خلال كونه
دورات متعاقبة ، يتخللها نظرة رجوعية إلى الماضى ، وهو
بالتالى ينقل الزمن إلى مستوى التاريخ . لذلك ، فإن رموز
الماضى تكتسب قدرتها على التواصل من خلال المزج
بين الأبدية والتعاقب : « هل جف نهلك يا إيزيس ؟
أحقاً نضبت حلمت ؟ بل قولك وخصومتك وحنانك
لا يفيض . »

ودائرية الزمن هى الأساس رؤية إسلامية ، تعتمد
على نص « من يحدد دينها » . وهذه الرؤية الوافدة ،
أصبح لها - من خلال حوار خمسة عشر قرناً - قوة
الموروث . ودائرية الزمن ناجمة عن إيمان Mikhail
بـ « البعث والتكرار الأبدى » . وهذا ما يجعل من
الماضى زمناً للوحى ، وحاملاً للخلق الأكمل . إن كلا
من الحاضر والمستقبل ليس إلا صورة مكررة من هذا
الماضى ، قد تختلف عنه ، لكنه اختلاف تفاصيل
لاختلاف حقائق . لذلك ، فإن Mikhail يشعر « أن
تقلب الهواجس ، والاعتراف بالإيمان والخطيئة ، من
أقصى النقيض إلى أقصى النقيض ، كل مرة ، هو
تكرار يكاد أن يكون آلياً » . كذلك ، فإن الانتقال من

« الهدر والسقوط ، إلى التوفر والخفة والطيوان بالفرح ،
كل هذا قديم جداً » . إلا أن Mikhail عندما تنتابه
سعادة الآلهة فإنه يتبنى مرة أخرى نظرة الموروث ، حيث
يلتحق زمنه الخاص بالأبدية « حيث الكلام والحب من
جديد ، والحكايات ، وتكاشف الجسدين ، والأحداث
التي لا تفيض ، كلها لا تحدث فى زمن .. إيقاعها لا
زمن فيه » .

إن هذا المزج المستمر ما بين دائرية الزمن وتجميده
عند « لحظة الأبد » ، هو نتيجة طبيعية لرفض Mikhail
سيطرة العالم العابر عليه ، كما أنها تؤكد على سيطرة
الحس الميتافيزيقى على عالمه المقيم . لذلك ، فإن
خيالاته تتخذ أشكالاً أسطورية عدة . لقد كان Mikhail
فى لحظات الحب يشعر مع رامة بـ « المجد » ، حيث
تنتفى الحاجة إلى أوراق التين « لأنه ليس فى الحب
سوءة .. بل مجد » . ولأن المجد للآلهة ، فإن زمن
Mikhail الجواز للإنسانية ينتقل إلى « عدن المفتوحة
الأبواب إلى الملائكة » ، ثم يستحيل إلى الأبدية : « هذه
اللحظة الخاطفة ، ليس فيها زمن .. هى الأبد .. هى
الباقية .. هى المطلق » . وهنا ، ينتقل Mikhail بعالمه العابر
بأكمله ليصبح عالماً مقيماً ، من خلال الانتقال بالزمن
للموضوعى ، كى يصبح زمناً إلهياً : « الخلود خدعة ؟
والديمومة حلم طفل لا يرم ؟ هما معى بلا انتهاء » .

إن هذا الانتقال المستمر من الدائرية والتكرار إلى
الأبدية والخلود ، هو انتقال دائم من الماضى الإنسانى
إلى المستقبل الإلهى ، حيث يتحول حلم Mikhail
الطوباوى بالثورة إلى حقيقة واقعة ، ولكن .. فى
الأبدية .

وفى للسافة بين مستقبل وماضى ذوى طبيعتين
مختلفتين ، فإن الحاضر لا يستدل عليه إلا من خلال
صيغة غائبة ، ومفترضة .

لغة / الحدث الضد

« إن عشقي لهذه اللغة .. هو نوع من عشق الخونة ».

رامة والثنين

العمل - إلى محاولة ملء الفراغات داخل هذه الجمل ، وبالتالي الدخول دون وسائط إلى وجدان البطل نفسه ، ومعاينة دائرتي الواقع والحلم فيه .

ورواية (الزمن الآخر) تبدو بأكملها كأنها عبارة شائعة ، واحدة وممتدة ، ذات قدرة توليدية تجعلها اللغة العادية ، وتتضمن - بشكل ما - مبدأ التوالد الذاتي للنص (١٦) .

وهذه القدرة بقدر ما تعطي أفقا دلاليا أوسع للنص ، فإنها قد تحيل هذا الأفق الأوسع إلى أفق مفتوح ، يحتمل الإضافة كما يتقبل الحذف . لذا ، فإن إدوار الخراط - بعشقه المغائن للغة - يحاول السيطرة عليها ، حتى تبادل العشق ولا تبادل الخيانة . ولأنها محاولة ناجحة عن وعي ، فإن لغة إدوار الخراط - على العكس من تصور بارت (١٧) - هي مزيج مركب من الاندفاعية و « النية » . ولعل النية - أي التصميم المسبق الناتج عن وعي - تبدو في هندسة الجملة بما تحتشد به من الفواصل ، والإسراف في استخدام الجمل الاعترافية ، ثم في تقطيع الجمل على هيئة الأسطر الشعرية ، وفي التقديم والتأخير ، ثم في استخدام ظاهرة « التجنيس » بشكل كثيف :

« .. أما هو ، فقد استهزأ بما آل إليه ماله ، إذا أدرجت عليه الأشجان ، وألوت به آمال مؤودة ، وتألبت عليه آكام الآلام ، فأولها بأنه ينوء بإرث أئم مؤول الأواشي ... إلخ » .

إن استخدام « التجنيس » (١٨) ، في مقاطع اعترافية عدة - حيلة تاريخية ، أكثر منها أدبية . وهذه الحيلة تضعا في مواجهة ثقافة الوالد ، بتهاكها على المؤثرات السمعية للغة . وبالتالي ، فإنها تعطي الكاتب الحق - بعد أن تعاطفنا معه - في الخروج على تلك اللغة ، بمالها من مظهر تاريخي مقدس ، بل رفضها . أي أن هذه الحيلة تحمل - ضمنيا - تلحيحا إلى إعادة

إن ما يميز أعمال إدوار الخراط أنها تفتقد تماما إلى الحكمة بمفهومها الأرسطي (١٩) . وفقدان الحكمة ناتج أساسا عن افتقار عنصر السببية بين الأحداث الجزئية ، وبالتالي فإنها تفتقد الحدث الكلي . فهذه الأعمال ليست سوى هواجس وتخيلات في لحظات عصبية من حياة البطل الذي يتنازع عالمان : عالم الواقع الذي يحيط به ويهدد باهتلاعه ، وعالم الخيال الذي يقيم به دون أدنى أمل في اختراق حصاره (٢٠) . فعالم الواقع أقرب إلى دائرة تضيق باستمرار حول هذا البطل أما عالم الخيال - الملىء بالأحلام - فأشبه بدائرة تتسع باطراد حول مركزها الذي يقبع فيه البطل ، فتستحيل الأحلام - مع هذا الاتساع اللانهائي - إلى نوع من الفصام . وتأتي محاولة البطل للخروج من الدائرتين المتعاكستين وليقاف نموها السرطاني ، لتوسع دائرة الواقع وتضيق دائرة الحلم . وإدوار الخراط ينبط باللغة للقيام بهذا الدور . وبالتالي ، فإنها تتنحى عن وظيفتها الإبلاغية ، كي تخل - في انتفاء الحكمة - محل الحدث نفسه ، وتصبح وحدها هي العنصر المهيمن داخل العمل ، ووسطا ما بين الحلم والواقع (٢١) .

وإدوار الخراط - الذي يخفي خلف بطله عادة - حين يصف عشق ميخائيل للغة بأنه « عشق الخونة » ، فإن تلك النظرة الخيالية للغة هي التي تجمعله يحاول انتهاك قانونها السائد ، في محاولة لخلق لغة داخل اللغة ، أو لغة ضد اللغة . فإذا كانت لغة « الوالد » تقدم لكل معلول علة ، فإن « لغة الانتهاك » تعتمد على الجمل المبثورة التي تفتقد عنصر السببية بين أجزائها . وهذا البثر هو الذي يدفع القارئ - المهلبا لإعادة إنتاج

إنتاج ثقافة الوافد ، التى لا يجب أن يعدو عشقنا لها ، باعتبار أن جميع المصريين قبط ، إلا أن يكون نوعا من عشق الخونة .

والنية - وإن كانت تنتج التجنيس - فإنها أيضا تنتج « التوقيع » ويقصد بالتوقيع الإتيان بكلمة واحدة ، أو بمقطع صغير ، بعد مقطع أو مقاطع طويلة ، حيث تكون الكلمة - أو المقطع - هى « قفلة » تامة للمعنى (١٩) :

« فى الغضب والضيق والوجع ، وهما يصعدان السلم ، رأى فى الواجهة الزجاجية على الحائط الذى يرتفع معهما على السلم ، بين جرادل البحر الصغيرة الحمراء ، وجرافها ، والكراسى القماشية ، وشمسيت البحر الملونة ، وكل عينات حواشى الوعد بإجازات الشاطئ ، ورسالها وأمواجها المزدحمة ، رأى مايوه ييكينى مختزل (كنا) جذا . »

وعندما تنتقل اللغة لتصبح نتاج اندفاع ، فإن الراوى يعهد إلى ذاكرة بطله ، وإلى مونولوجه الداخلى ، بمنهمة توسيع الإطار الزمنى للرواية ، بحيث تدخل فيه أزمنة متعددة ، ومتباعدة . ومن هذه الزاوية ، تبدو الرواية كأنها خليط من الأحداث . وتركيبية كهذه نجدها فى كل رواية تسعى إلى استعادة حياة بأكملها من خلال سرد أحداث قليلة ، وقصيرة المدى (٢٠) .

واللغة تنقسم بشكل عام داخل الرواية إلى : لغة « سرد » ، ولغة « مونولوج » ، ولغة « ديالوج » . وينتج عن هذا التقسيم ظهور ثلاثة مستويات للجملة : تفسيرى ، وانفعالى ، وإيلاغى . فالجملة فى لغة السرد تعتمد أساسا على المستوى التفسيرى . بينما تعتمد الجملة فى لغة المونولوج على المستوى الانفعالى . وعندما تنتقل الجملة إلى لغة الديالوج ، فإنها تعتمد المستوى الإيلاغى (٢١) .

والتقسيم السابق - لأغراض الدراسة - يعتمد أساسا على القاعدة العامة التى تربط كل جملة بمستوى ما ، داخل إطار الأغلب والأعم . ولعل التداخل الشديد بين لغتى السرد والمونولوج بالذات اللتين يصعب فصلهما بالتلقى المباشر ، هو الذى يجعلهما - فى أحيان كثيرة - يتبادلان مستويهما .

ولعل أهم ما تتميز به اللغة عند إدوار الخراط أنها « لغة اعتراضية » ، نتيجة لازدحام الفقرة الواحدة بالكثير من الجمل الاعتراضية الكثيفة والمتعاقبة :

« فوضى الذكري الفيزيقية - وحدها - حاضرة أبدا - تستعصى على التناول - وعلى التحكم - وعلى الإرجاع إلى الوراء - فيها تمر ، وصلف لا يستل . »

ففى الفقرة السابقة ، تكون الجملة الأساسية هى : « فوضى الذاكرة للفيزيقية » ، فيها تمر وصلف لا يستل . إلا أن هذه الجملة « القاعدة » تحولت إلى مايشبه الاستثناء ، حين احتشدت بخمس من الجمل الاعتراضية ! !

إلى جانب السمات السابقة ، فإن اللغة داخل الرواية لها ملامح متميزة ناتجة عن ثقافة إدوار الخراط للتأقرو بكل من : الموروث ، والوافد الذى له قوة الموروث . فالموروث (القبطى والمسيحى) يحيل الكاتب إلى تراثه القبطى (الأسلوبية الفرعونية ، خصوصا كتاب الموتى) ، ثم إلى تراثه المسيحى (اللغة الإنجيلية ، واللغة التوراتية) . أما ثقافة الوافد ، فإنها تحيله إلى اللغة الصوفية .

إن الملمح القبطى للغة الرواية - الذى لا يختلف عن الملمح المسيحى - يعتمد أساسا على « تأبيد » الزمن ، وتقديس الموت ، وتمجيد الآلهة . ومن خلال تلك النظرة تيدوالحياة بأكملها - وكذا العالم - مجرد

« ليس إلا الحيف والجموح والانشداد والانتهاك ، ووطأ زهر القلب ، وقمع الوردة الساطعة » ، « فى هذه المحنة المتصلة ، حيث الفرح قليل . وحياتي ؟ هذا العطب فيها من الأول ... الآن طاحت الأحلام والمنى ، ودرست رسوم الأخيلة » ، « أعرف أنه ما من صوت يجيب على صوتى .. لا يسمنى من أحبيهم .. مازلت أضرب فى ساحة الأشواق الشاسعة ، لأرى لها شطا ولا حافة » .

ولئن كانت النظرة إلى العالم فى سفر الجامعة تختزل إلى تعبير « باطل الأباطيل » ، الذى يتردد بشكل كثيف خلال النص التوراتى ، فإن تعبير « اليأس » يتخذ نفس الدور فى رواية (الزمن الآخر) : « اليأس قائم لا يحول » ، « ولم يعد لليأس الحق الآن فى أن يصرخ . إنه كامل » ، « اليأس الشخصى لم يعد بريئاً .. إلخ » .

إلا أن تأثر الرواية بلغة العهد القديم ينتقل من حالة التشرب بسفر الجامعة ، إلى حالة التشبع بسفر نشيد الإنشاد ، خصوصاً حين يسيطر الفرح على علاقة ميخائيل برامة : « أنت الفرح الذى فى هذه الحياة » ، « كأس من خشب ، مستوحش النبيذ أنت . طلبت نفسى فسفحتها لك » ، « جلست على عرش ساقبك الذهبيتين ، الذى تحيط به النيران والشاوريم » ، « سريرى أعضر . عطرت فراشى بمر وعود وقرفة ، وحبك ثمرة حلوة فى حلقى » ، « رفع ساقبيها العلبتين . استسلامهما هبة وعطية . الوردة السوداء المضرجة ، يلتفها الهدب الخملى الغامض . تفتحت له أوراقها الغضة ، التأمت عليه ، وتقطرت بنداه » ، « أكن يشرق على نهداك ساطعين بأمجادهما ؟ » ، « بخور الصندل والمسك المضطرب الذى يصعد ، ويظل معلقاً ، لا يصل إلى حضنك ... إلخ » .

لطيف عابر . وهذه النظرة هى التى تصبغ النص بالملمح الجنائزى : « أرضى الطهور .. عندما يدخلك رمح رع المشرع الحارق تقديسين ، وكل الاستباحات تتطهر » ، « أريد نظرتك إلى باقية فيما وراء الجسد .. فيما وراء الموت القريب .. ليس لنا موت كلانا » ، « فى الحضور الدائم للزمن الآخر ، أراها فى نقائها » ... إلخ .

أما الملمح الإنجيلي فلا يختلف دلالياً مع النظرة القبطية ، إلا أنه على المستوى الأسلوبى يعارض لغة العهد الجديد : « كأنه يرى - من فوق - جموع الشياطين الصغيرة تتزاحم حول فوهات المغارات الآمنة بمحبة الرب » ، « كان آدم الأول التوراتى هو العقل . أما آدم الثانى فقد كانت له هبة الروح ، وظهر فى اليوم السادس . وكان آدم الثالث أرضياً ، وظهر فى اليوم التاسع والأخير ... » ، « العيد لا يأتى بعد ، على أننى أقهم له صلاة البرمسون ، التى تمجد الأفراس البائدة القائمة الترانيم » .

إلا أن تأثر الرواية بلغة التوراة ، ينتقل ليصبح تشرباً أكثر منه تأثراً . إن لغتى السرد والمونولوج حين تتبينان المستوى التفسيري ، فإن لغة العهد القديم - خاصة سفر الجامعة - تطفو على السطح : « اليأس قائم لا يحول .. كأصحاب الخرق والمرقعات أصبح .. أبها الناس اقتلونى .. فهم يجدى الصيحة الساقطة سدى ؟ من أين لى بنعمة الإيمان ؟ » ، « مدينة الحقائق اللقاء أشجارها متدلية بشمار الخطية ، وجياد المركبات الصاهلة على رخام الطرق للملوكية ، مازال فى حنايا هذا الجسد الملعوب فى البرية ، غاديا صوحته الصحراء وشهوة القناسة » ، « براهين القلب ليست بمنأى عن العطب ، لماذا الشمساس وتثبتت الأكس ؟ كلها لا تحتمل » ، « كل شئ يخوننى وأنا أخون كل شئ » ، « إذا هربت من الرحمة ، فالرحمة تهرب منك » ، « يشق النداء قلبى شقين لا التثام لهما » ،

مشابهة أحيانا مع أسلوب ابن عربي : « لأنك عند كمال التحقق ، تبقي شسوقا غير متحقق . وصبره قابلة للشماع » ، « متوهجة في سريرتي .. جوهر واحد يحتمل المغايرة ولايحتمل إلا الواحدية » ، « أحب من النهل الطامى بالرحيق المسكر ، وأظل عطشان أبدا . ما أقسى حب السورد والظما .. اشتياق لا يسكن ، ولا يهدد » . وعندما تنتقل العلاقة بين ميخائيل ورامنة إلى ما وراء الفرح ، فإن شطحات أبي يزيد تلقى بظلالها على لغة الرواية : « عندما تسكنيني ، أشهد بنفيك . ولست بقادرة - وأنت معي كلية القدرة - أن تسليتنى ليالك » . إلا أن النظرة الصوفية الكلية يتم معارضتها بالتعبير : « سكر الهوى ، وسكر الخلود .. أتى لي أن أفيق من السكرين » (١٢٢) .

إن معارضة لغة الرواية - دلالية وأسلوبيا - لكل من لغتي الموروث والواقعة ، تمثل سمة أسلوبية أساسية لدى إدوار الخراط بشكل عام . ولكن كنا قد عرضنا بعض النصوص - على سبيل التمثيل - لتأكيد تلك المعارضة ، إلا أن مجرد العرض ليس كافيا ، حيث تتطلب هذه الظاهرة دراسة لغوية مقارنة .. مستفيضة ومتخصصة ، مما يضيق عنه المجال في هذه الدراسة .

والملاحظ أن السمة الأساسية في تعامل إدوار الخراط مع لغة الموروث ، أن محاربتها تكون على المستوى الأسلوبى فى كل الحالات ، وفى بعض الأحيان فإن المعارضة تشمل المستوى الدلالي أيضا . وهذه السمة تنسحب على التفاعل مع لغة الواقف التي أصبحت موروثا بدورها . وإذا كان إدوار الخراط قد اختار رافد اللغة الصوفية بالتحديد من ثقافة الواقف لمعارضتها ، فإن هذا الاختيار لا يتعارض مع الإطار العام للموروث ، لكنه يكمله . فإذا كانت ثقافة الموروث تطمح إلى الفناء الدنيوى بغرض الخلاص ، فإن الصوفية تطمح إلى الفناء الدنيوى بغرض الوصول . ولغة الرواية لا تنحاز إلى رؤية صوفية بمعناها ، لكنها كانت إطارا لنظرات صوفية عدة ، على المستوى الأسلوبى أو المستوى الدلالي . والملاحظ أن بعض المصطلحات الصوفية تأتى بدلالاتها نفسها : « الفرح - السكر - الأحوال - التحقق - الواحدية - .. إلخ » والرواية حين تعارض لغة النثرى على الأخص ، فإنها تهدف إلى المطابقة معها على المستويين الأسلوبى والدلالي : « أسلم نفسك لى ، تجدد نفسك وتجدلى » ، « عندما أفر منك ، أفر إليك » ، « على شغتيك وحدها أصطلح مع اسخى . لاصلح لى مع غربى عن نفسى » ، « حين أجدها أجد نفسى ، وحين أفقدها أفقد نفسى » . ونحن نجد

الهوامش :

- (١) الواقعية فى الإبداع الأدبى ، صلاح فضل ، الهيئة العامة للكتاب ، ص ١٣٧ .
- (٢) نفسه ، ص ١٧٥ .
- (٣) نصوص الشكلانيين الروس ، د : إبراهيم الخطيب ، ص ٢٥ ، مؤسسة الأبحاث العربية ، المغرب .
- (٤) الرواية التاريخية ، تأليف : جورج لوكاش ، ترجمة جواد الكاظم ، ص ١٢٨ .
- (٥) كتاب الكرمل رقم (٢) ، محطة السكة الحديد ، تأليف : سمير بلانى ، ص ١٣٧ .
- (٦) إخطاب الروائى ، تأليف : ميخائيل باخين - ترجمة محمد يرادة .
- (٧) نفسه - ص ٦١ .
- (٨) الواقعية فى الإبداع الأدبى ، ص ٨٧ .
- (٩) إخطاب الروائى ، تأليف : ميخائيل باخين ، د : محمد يرادة ، ص ١٦٣ ، دار الفكر للدراسات ، القاهرة .
- (١٠) وردت هذه العبارة فى الطبعة الأولى من الرواية السابقة رامة والتين .

- (١١) جيمس فريزر : الفصحى الملهى ، ترجمة : أحمد أبو زيد وآخرين ، جـ ١ ، ص ٢٢١ .
- (١٢) وردت هذه العبارة على لسان ميخائيل في رامة والتين ، الطبعة الأولى ، لبنان .
- (١٣) كتاب الكرمل رقم (٢) صادر عن مجلة الكرمل ، ت : شمعون بلاص ، ص ١١٥ .
- (١٤) نفسه ، ص ١٩ .
- (١٥) نفسه ، ص ٧٤ .
- (١٦) قضائيا في الفلد الأدبي ، تأليف : ك . كالين ، ترجمة : د . عبدالحجاز المظلي ، ص ٢١٧ .
- (١٧) مفهوم بارت في الكتابة في درجة الصفر أن الفن نتاج الدفاع وليس نتاج نية .
- (١٨) يقصد بالتجسس التذاهب الشديد في الصوت مع اختلاف المعنى ، وذلك في مثل قول الأعشى :
ولقد غبدوت إلى الحسرات يتجنسى .
كسلي مشلول شلوشل شسول
ص ١٢٨ ، بناء لغة الشعر ، تأليف جون كوهين ، ت : أحمد درويش .
- (١٩) كتاب الكرمل رقم (٢) - ص ٣٣ .
- (٢٠) التجربة الخلاقية ، تأليف : م . بوردا ، ترجمة : سلامة حجازي - ص ١١٧ ، دار الحرية ببيروت .
- (٢١) الخطاب الروائي ، ص ٢٢٠ .
- (٢٢) النصوص الواردة للاستشهاد بين الأقواس كلها من رواية للزمن الآخر ولم يتم الإشارة إليها في الهوامش لكثرتها .

مزاودة المستحيل وقصد القيمة

قراءة في نص بدر الديب (من تجارب قمر الزمان)

. قصص واقعية من ألف ليلة وليلة .

السيد طارق رزق

ويضيف العنوان الجانبي تناقضاً آخر بين ما نعرفه - أو نظن أننا نعرفه - من « قصص واقعية » ، التي قد يتسع معناها ليشمل أنواعاً عدة ومتباينة من القصص ، وبين قصص (ألف ليلة وليلة) التي تندرج تحت نوع محدد من الأدب الفولكلوري هو المعروف بالحكايات الشعبية . فهل هذه التجارب تمثل فعلاً قصصاً واقعية ، وأى معنى من معاني الواقعية هو المقصود ، وأى واقع تمثله ؟ أم واقعنا .. أم واقع من كتبها - أو كتبوها ، أو هو الواقع النصي الذي يفترضه « تجارب » قمر الزمان نفسها ؟ هل يمكن تقرير المستحيل في إطار محكوم بواقعنا ، أم أن المستحيل يفترض أيضاً واقعاً ما يتجاوز ثنائية الوجود والوعي به ، ويبدو ورغم حضوره الدائم مستحيلاً هو الآخر ، لأن حضوره لا يعنى خضوعه وإمكان القبض عليه أو الإمساك به ، لكنه ينطوي أيضاً على قدر موجه وغير محدود من الغياب .

؟ ووقفت أرقب طائري الأخصر

يتحرك على حافة النافذة

(من تجارب قمر الزمان - قصص واقعية من ألف ليلة وليلة) ، هو النص الذي يشغل الفصل الرابع (تقرير المستحيل) في كتاب (المستحيل والقيمة) ، لبدر الديب .

ويضم النص نفسه أربعة كتب هي (ليلة المستحيل - جوهرة الضياع - مراتب الوجود - مرايا الماضي) .

وقبل أن نخدعنا مسألة الثنائيات - والرباعيات - لنقفز إلى استنتاجات مألوفة ومعروفة سلفاً ، فلتأمل تلك التناقضات التي يحفل بها وبصراعاتها النص ، بل حتى العنوان نفسه الذي اختاره الكاتب لهذا الجزء من الكتاب (تقرير المستحيل) ، أو العنوان الجانبي للنص (قصص واقعية من ألف ليلة وليلة) . فذكر المستحيل بما يتضمنه من معنى معجمي يشير إلى التحول والتغير وما يوحيه في عقولنا من خيالات غامضة وملتبسة دوماً ، كل ذلك يتناقض مع صورة الثبات والوضوح التي قد يشي بها عنوان : « تقرير المستحيل » .

« ولم يكن يرى في الأرض

بين البحور ،

غير ظلال نفسه التي لا تهدأ » .

وحين يقع الابن « قمر الزمان » في هوة الزيف
نفسه يتساءل : « هل أصبحت أرى فلا أرى إلا
نفسى ؟ » (ص ٧٩) .

ويعرف أنه مقبل على خيانة الروح . وكان
الامتلاك والتذكر والتفاف الروح حول نفسها في صورة
تألى رؤية ما هو كائن في الخارج ، أو تعرفه والامتزاج
به ، هي خيانة أيضاً لهذه الروح نفسها لأنها تتضمن
إنكاراً للوجود ، ونشداناً « لمستحيل بلا قيمة » .

كان الأب « يصنع في كل يوم حروباً

لم تكن لأحلامه حلود » .

وكان تلك الحروب جزءاً من أحلامه ، أو كأن
أحلامه هي الحروب نفسها ، ولم يكن في حروب
أحلامه أو في أحلامه التي كانت هي نفسها حروباً
فعلية ، قيمة تتعدى مجرد الفعل ، إنه « يفعل » ، لكن
ليس لما يفعله من حروب أو أحلام قيمة تتعدى مجرد
امتلاكه « السيطرة » ..

« وكنت أعرف ماذا يفعل ..

ولكن لا أعرف لماذا يعود أو يذهب »
(ص ٦٢) .

وجود الملك شركان إذن كوجود الموج والعواصف
والأعاصير ، تعرف ما تفعله ، وما يمكن أن تفعله ،
لكننا لا نعرف أبداً - على وجه اليقين - لماذا ؟

« كان أبى كالشر المطلق

نصف الوجود » .

وجوهرتي في منقاره الأبيض .

واضحة قرية بعيدة كالمستحيل » .

كان هذه هي إحدى الصور القبلية في لاوعى كل
منا ، بل في لاوعى الكتابة نفسها . فكل كتابة هي
نفسها مراودة لذلك المستحيل ؛ حلم بالإمساك به ، لذا
تمتد الأيدي بشوق له ولهفة عليه ، وشعور موجع بالأم
مضي لا ينقضى ، وحرمان لا نهاية له ، ولا سبيل
لتعويضه أو إنكاره والكف عن مطاردته .

هل نحن إذن إزاء أساطير قد صارت حقيقة معيشة
وقريبة لراويها ومتلقيها المفترض ، ومن لم أصبحت هي
ما يعرفه كل منهما من قصص واقعية . أم أننا إزاء
قصص واقعية تخفت وراء قناع الأسطورة ، واستمرت
تماماً حتى امتزج الوجه بالقناع ، فما عاد لافصالهما
معنى أو حتى ضرورة ، بل صار كل منهما حكاية
شعبية ، وواقعاً فردياً في آن ، وجهاً يخفى خلف نفسه ،
أو قناعاً يتوارى وراء قناع آخر في دائرة لانهاية لها
ولاتكرار فيها .

تلال التاريخ :

تبدأ « تجارب قمر الزمان » بحكايا أبيه الملك
شركان « على تلال التاريخ » ،

« على تلال التاريخ

في غير ما هو مسجل من صفحات »
(ص ٥٩) .

هكذا يكون الأب منفياً منذ البداية خارج الكتابة ،
ومن لم محكوماً عليه بالوجود الممكن ، غير قادر على
أن يتحقق برغم امتلاكه « كل شيء » تقريباً « كانت
له السيطرة والحق » . كان يملك ، لكنه لم يستطع أن
يخرج من دائرة الزيف التي تحيط به ، من انقسامه إلى
وجود ووعي محاصر بذلك الوجود نفسه .

تبدأ المرأة / الصوت في الظهور ، وفي الكشف له عما يدور في ممالك أبيه ، والفظائع التي اقترفها رجاله في كل مكان ، لكن ما يفزع قسر الزمان حقاً هو اكتشافه « للجوانب الثلاثة لكل حديث » : القول والقصد والفعل .

هذه العناصر الثلاثة هي التي تصنع تجربة السرد الخفيفة ، فالفعل الحسي المباشر لا يخيف لأنه فقط موجود . أما السرد فهو ذلك الفعل الواحد المتعدد ، القول الذي يسجل فعلاً مفترضاً حدوثه في ماضي يوطره فعل الحكى القائم في حاضر السرد ، وإذا ما كان هذا السرد مكتوباً تنقسم ذلك الحاضر نفسه إلى زمنين ، حاضِر خاص بالرواية ، وما يفترض من إطار زمني لحكايته ، وحاضِر آخر مرتبط بالقارئ ، وعلاقته بالنص الذي يقوم بتلقيه ، ومحاولته الإمساك بذلك المستحيل « القصد » الذي ينطوي عليه القول ، والذي ربما قد تغير بمجرد تحوله من مجرد نية ينطوي عليها ذهن القائل ، لسرد تشارك في صياغته اللغة وتصنع به ربما قدر ما يصنع فيها ، « فمجرد القول » - كما يقول حاسب كريم الدين - « تجنيد لواقع يخلو منه القول » . نحن نتكلم عن شيء ، ونظن أن ما نقوله هو الشيء نفسه موضوع القول ، بينما ما نقوله عن الشيء يظل دائماً « عنه » ، ومن ثم خارجه . أما المعرفة الحقيقية فهي تلك التي تنطوي على توحيد بين المعرفة والشيء موضوع المعرفة ، كأن الموضوع هو فقط ما نعرفه عنه ، أو كأننا لا نعرف سوى موضوع هذه المعرفة المستحيلة بل إن المعارف نفسه يبدو كأن ليس له وجود آخر وراء هذه المعرفة أو بعيداً عنها .

« وكانت يدى تعرف قبل أن تلمس
وتصنع باللمس كبل ما تعرف وما تريد »
(ص ٦٨) .

هكذا تتخلق « سكينه » ، بلمسات المريد الذي يكتشف في نفس لحظات الخلق هذه ، إنه ليس شيئاً

كأن الأب قد ارتضى لنفسه أن يقضى العمر سعيًا وراء مستحيل بلا قيمة » ،

« في كل أرض كان أبى قد ترك خراباً
ليس بعده خراب » .

هل هذه هي النهاية نفسها التي تنتظر الابن حين يستبد به ..

« الشوق الأليم »

إلى محض المستحيل .

أهذا الشوق « سعي » لا متلاك للمعرفة أم هو نتيجة لها ؟

المعرفة والقول :

وفي كل يوم تتكرر صرخة أبى « كأنتي لأعلم » . كان الملك شركان « يعرف » لكن معرفته لا تخول دون تلك النهاية التي « يعرف » أنه سوف يلحقها ، فمعرفته سعي لا متلاك مستحيل يعرف أنه لن يدركه ويعرف أن كل ما أدركه منه قبض الريح ، إنه يعرف خواله عالمه واستحالة امتلاك القيمة فيه ، لكنه يقبل تلك المعرفة ، وكأنها المستحيل الوحيد الممكن له أو المكتوب عليه . إننا لا نعرف شيئاً عن الأب سوى أنه قد صار « .. كالشر المطلق ، نصف الوجود » . أما الابن فهو يبدأ بمعرفة « نصف الوجود » الذي احتله الأب .

« ولم أكن أعرف من نصفه الآخر »

غير الظلمة والحلم الفريد

بأننى رغم كل شيء

قد أكون شيئاً آخر » .

ومن هذا الحلم تنشأ تلك المعرفة المبهمة بأن هناك « أخرى » ، جزءاً آخر منه ، امرأة أو دنيا .. لا أعرف من هي .

وثيمة اقتران المعرفة بالآلم : « أن تكون حكيماً يعني أن تتألم » ، تتحول في نصي بدر الديب إلى مجموعة من الأسئلة التي تسبح في فلك وتدور حول نواة مفترضة ومتوهمة أبداً ، فالآلم - عند بدر الديب - ليس مجرد ثمن يدفعه المرء كي يدرك المعرفة ، بل إن طلب المعرفة ينطوي على إدراك من النفس بأنها إنما تطلب الآلم ، أو إدراك من الوعي بضرورة الخلاص من محض الوجود ، كي يوجد هو . إذ يبدو أن تفجر الوعي مرهون بالعدم ، أو أن العدم هو الذي يوجد فينا إدراكاً بأن هناك وجوداً . هكذا لا يبدو أوديب / قمر الزمان يتألم في سبيل أن يدرك المعرفة على نحو غائي واضح بسيط ، بل إنه يخوض رحلته المقدرة بين مراتب العدم بوصفه شرطاً ضرورياً ومفروضاً لتفجر الوعي فيه . وتتبع المسألة من إدراك الوعي المنصب على ذاته ، إنه خالق العدم والمعلب به في آن .

قد تكون رحلة قمر الزمان سعيًا وراء كأسه المقدسة Grail quest⁽¹⁾ ، تلك الكأس المراوغة التي كلما شعر أنها قد دنت منه مد يديه ، فوجدتها تزدد تأباً عنه وجفاء له ، وكأنما سميه كله مرآة لتلك الكأس المستحيلة .. وكان تلك الكأس نفسها لا تمنح المرء سوى معرفة بمتزجة بالآلم والحزن معاً . تتوزع حياته دائماً بين جهل بالمعرفة ومعرفة بالجهل ..

« هل أنا من جديد ، هذا الذي يعرف ولا يعرف إلا ما لا يعرف » .

هذه العبارة الملتبسة قد تشير إلى أن كل ما يعرفه هو محض جهل ، ومن ثم فهو جاهل ، وهو يعرف أنه جاهل ، وهو يعاني من معرفته هذه ، وكلما ازدادت معرفته ازدادت معرفته بجهله . أو لعله يعرف بالفعل ، لكنه لا يعرف أنه يعرف ، وإنما ينظر فيعرف ما في سرائر النفوس ، ويستشرف ما ينطوي عليه الزمن الآتي ، دون وعي أنه بذلك يطلب المستحيل ويتخطى عن الممكن ، أي أنه يدرك المتاح دون أن يدرك أنه ما يعرفه ، وإنما

آخر سوى ما يخلق أو يصنع يبدله « فمع كل حركة للبعد عنها كنت أحس أنني مأموت » .

حين التقى قمر الزمان بسكينة عرف المستحيل الذي تنتفي عنده حدود الجوانب الثلاثة لكل حديث ، « القول والقصد والفعل » ، عرفه توحداً يتجاوز الزمان والمكان ، « وليس فيه ازدواج بين القول والفعل ، ولا سطح يفصل بين الداخل والخارج » (ص ٦٦) .

هكذا تحدثت سكينة التي تشكلت بلمساته وتخلقت فيه قبل أن يعرفها . قالت :

« جهادك وجهدك سعادتك بي ، ومرضك وصحتك معرفتك بنوري ، وعندما يطلع الصباح مستلقي العالم بوجه جديد .. » (ص ٦٩) .

فسكينة لا تعرف فقط ما يحدث وما تخفيه النفوس أو تنطوي عليه السرائر ، لكنها قادرة أيضاً على أن تمد البصر لتستشرف المستقبل ، وتنبئ به ، إنها تعرفه وكأنه حاضر معها أو فيها ، لكنها لا تملك أن تفعل شيئاً لتغييره أو إعادة صياغته ..

« قالت : سيكون لك أبناء من غيري »

قلت : لماذا تحكمن علي بما لا أعرف ؟

قالت : أنا أعرف ، والآمسي بما أعرف لا نطاق » (ص ٧٠) .

كان المعرفة لا تفصل أبداً عن الآلم ، وهي الثيمة التي تذكرنا بعمل كلاسيكي مهم جداً لقراءة بدر الديب ، هو (أوديب ملكاً) لسوفوكليس ، الذي تربطه وشائج قوية بنصي بدر الديب (حاسب كريم الدين) ، و (قمر الزمان) ، لا يمكن اختصارها في مجرد تكرار لبعض الموثقات الرئيسية أو الثانوية ، أو في اتخاذ أحد فصول « إعادة حكاية حاسب كريم الدين » - [الفصل الحادي عشر] - الحكمة الأخيرة في (أوديب ملكاً) ، عنواناً له « لا تخمسبن أحداً سعيها حتى يموت » .

لم ينقطع ، فإذا به يترك دنيا زاد نائمة ، ويتخلى عما هو بين يديه ، ليتأمل الجوهرية ، ثم يتبناها وهي فى فم الطائر ، فى رحلة هى عين المستحيل ذاته ..

« وإذ بالطائر يتكلم من داخله فيقول

لقد آن الأوان لأن تتبعنى إلى كل مكان

فى رحلة للمضياع لن تنتهى .. » .

مراتب الوجود :

ليست هذه الرحلة سوى العودة إلى تجربة الخلق الأولى بل لما قبل الخلق ، إننا إزاء العناصر الأربعة للوجود (الماء والتراب والهواء والنار) . إنها العودة لما قبل الذكرى والمعرفة والأسماء . إنها نقطة الصفر ، أى محض الوجود ..

« لم يكن هناك موضوع للبصر أو الذكرى

لم يكن هناك أمام أو خلف ،

وامتألت روحى بهذا القدر من الظلمة ،

الذى كله وجود » (ص ٩٦) .

هكذا تجاوزت الظلمة كل تصور للزمان والمكان ، فكان العالم قد عاد جنيئاً لم يزل بعد يتخبط فى لجج « الظلمة المائية » . فهل يكتفى قمر الزمان بهذا الوجود ، أم يقوده الشوق المستحيل لأن يعرف ، ولأن يكون ما يعرف ، إلى بلل تضحية أخرى ليست سوى الوجود .. كل الوجود ؟

فى انتقال الرواية بين مراتب الوجود المختلفة يشهد عدة تحولات ، هو نفسه بطلها .. فهو ينتقل من حال إلى حال ، وفى كل مرة يتم مسخه إلى عنصر جديد ليكون هو ما يحيط به نفسه ، ويظل السؤال هل هذه التحولات « أمثلة » Allegory يشير كل عنصر من عناصرها إلى فكرة أو عنصر ما موجود خارجها ؟ أم أنها تشير فعلاً إلى تجربة واقعية ، بمعنى ارتباطها بالواقع الذى يخلقه أو يعيد صياغته النص نفسه ؟ وهو السؤال نفسه الذى يمتد ليشمل تجارب قمر الزمان كلها

ينصرف إلى ما يجهل ، غاضباً بصره عما يدرك أنه الممكن والمتاح ، وما يملكه فعلاً ، ليطارد ذلك المستحيل الذى يجهله ، والذى يكلفه فى النهاية « كل الحياة » ..

- جوهر الضياع

« عندما كنت فى حضنى رفضت لى

أن أختفى أو أظهر كما يريد المستحيل

وأردت أن تصنع المستحيل عاجزاً عن أن

تقبله » (ص ١١٤) .

عرف قمر الزمان المستحيل بل صنعه ، لكنه لم يعترف لهذا المستحيل بحريته اللامحدودة ، أراد للمستحيل أن يكون مقيداً بالمكان والزمان ، فتبدد ما صنع وصار فقط مجرد ذكرى ، بعض من ماضٍ انقضى وأبى له أن يعود ..

« وعندها يصبح المستحيل ماضياً ،

لا يعود ممكناً أو كائناً .

فمازى الماضى تصرع المستحيل وتقتله » (ص ٧٨) .

كأن المستحيل لا يكون قائماً إلا فى لحظة ما ، هى لحظة الكمال المطلق التى تستعصى على آلة الزمن ؛ لحظة حرة تتجاوز حدود كل زمان ومكان (٢) ، ما إن توطرها الذاكرة حتى تنتهى وتمحى ، كأننا إذ نتذكر ننقض ما كان ، أو نظن أنه كان ..

« وحدته ، وأنا أنقض ، عن ليلة المستحيل ،

وكأننى أريد أن أخلص منها للأبد » .

هكذا يروى قمر الزمان لدينا زاد (٣) أخبار سكية وما كان له معها ، فكانه ينتازل عن المستحيل الذى أدركه واستطاع عليه صبرا ، لكن شوقه إلى المستحيل

هكذا يتشكل الوعي بالزمان والمكان عاجزاً عن أن يكون محض وجود ثابت في أحد هذه العناصر الأربعة . إنه يظهر في صدمة الخروج من الماء ، والاصطدام بالطين أى حاصل امتزاج التراب بالماء ، « يتحرك لون من الوعي .. مجهول لدى قمر الزمان نفسه ، إنه هو الطين الذى فيه . لعله إدراك أو حدس مباشر بأن الرحلة إنما هى فى داخل الذات الآتمة التى تتعرف فى كل مرتبة من مراتب الوجود عجزاً آخر فيها . تقول سكتة :

« .. أريدك أن تجرب

وأن تعرف هذا العجز الذى فوك

لأن تكون .. بعد أن عرفت عجزك أن تحب » .

أليست تجربة الوجود الإنسانى هى - فى أحد جوانبها على الأقل - تشكلاً للوعي المرتبط بالمكان والزمان ، ومن ثم تخلياً عن ذلك الالتصام والتواصل المتحقق لكل موجود فى ذاته . إن الوعي يبدأ منكشفاً على ذاته ، إدراكاً أولياً بأننا ما نعرفه نفسه أو بأن ما نعرفه ليس سوى أنفسنا .. هل يمكن للوعي ألا يقع إلا على ذاته ؟ ؟ .

ثم تظهر الذاكرة ، وكأنها تضمن وجوداً مفترضاً - واقعياً دائماً - للعدم ، إن الذاكرة تنطوى على الوعي بأن ما يتذكر - أو ما يفترض أنه كان - لم يعد موجوداً ، ومن ثم يصبح الإحساس بالفقْد هو أعلى مراتب الوجود ، غير أنه ليس سوى وعى بالعدم (٤) .

وتصل المفارقة إلى ذروتها حين يستعيد البطل جوهرته ، فى اللحظة نفسها التى يثق فيها أنه لا يمكن أن يكون « ، وكأن الجوهرة - التى يكشف فى النهاية أنه كان مكتوب عليها اسمه - رمز للمستحيل ، الذى ما إن يدرك حتى يضيع ، وما إن يستعاد حتى يفقد قيمته ، لأنه لا يرى سوى منكمساً فى مراحىب الماضى وه مراحىب الماضى تصرع المستحيل وتقتله » .

وقصصه « الواقعية » . إن براعة بدر الديب - الفنان لافيلسوف - تتجلى فى قدرته على الاحتفاظ بذلك التوتر الناتج عن عدم استطاعة المتلقي الوصول إلى إجابة محددة حتى بعد الانتهاء من قراءة العمل . فهناك عدد من الإجابات الممكنة عن هذا السؤال ، لكن يظل كل منها محض احتمال لا يوجد فى النص ما يؤكد صحته تماماً أو ينقضه وينفيه نفيًا قاطعاً . بل هو جائز ومقبول ، بالضبط كأي قول يعارضه أو ينفيه .

* عناصر الوجود :

(١) الماء : « وظلت مياهى التى أصبحها تحركى فكأننى أمتد أو أطوى فى داخلى ، الذى لا أعرفه ، أطراف المكان، ليصبح مجموعاً فى لحظة ، هى كل الزمان .. » (ص ٩) .

(٢) التراب : « أنا الواقع فيه هو كل المكان ، وأنا الذى أعقول هو كل الزمان . ويتحرك لون من الوعي لا أعرفه بأننى هو الطين الذى أنا فيه » .

(٣) الهواء : « هنا تقدم وارنقع فأنت الآن هواء لا يمسك به شيء » .

(٤) النار : « كانت النار ، نار خالصة بلا حس ولا وعى ، وكان الضوء الذى تنشم ، لا يسقط إلا على نفسها .. »
* * *
« هل يمكن للوعي ألا يقع إلا على ذاته ؟ »

* المودة :

« وعرفت أننى لا يمكن أن أكون ، غير هذا الوعي المحدود بالزمان والمكان . ووجدت نفسى أنهادى ساقطاً .. »

فيها المرء فيرى ما كان .. بينما حياته تذوب في نقطة الحبر هذه وتمضى ، وهو ينظر إليها « عارفاً أنها لن تعود » .

هكذا خسر قمر الزمان سكينته التي جاءته في النهاية « في ثياب عجوز هالكة » ، « بسم متهدم الأسنان » ، وأعطته ما ختم به مأساته ، فرأى المستحيل الذي طلب ، وشهد دنيا زاد تمسخ بجعة بيضاء ، وتركه لثمضى بلا عودة . إن القسوة التي يحورها المشهد الأخير - غز الإبر - تعيد إلى الدهن تلك الرحلة الخفيفة بين مراتب الوجود ، فهي الصورة المقابلة ، المستحيل - بلا قيمة - الذي يطلبه الوعي ، ولا يعثر عليه إلا بين مراتب العدم ، فكلما ازدادت القسوة ، كبرت الخسارة وارتفع الحس بالفقد .. حتى تصير الجوهرة في النهاية رمزاً للمستحيل بلا قيمة ، الذي لم يعد حتى مستحيلاً .. بل صار مجرد ذكرى للمستحيل ، وصورة لكل زيف يقدمه لنا الواقع على أنه القيمة أو المستحيل .



في الأسطر الأخيرة من تجارب قمر الزمان تعلق ختامى لسكينة التي تقوم هنا بدور الكورس في المأساة اليونانية ، وكأنها تلقى الحكمة أو الدرس المستفاد من التراجيديا . لكن يبدو أنه من الخطأ أن يصدق القارئ على كلامها هنا باعتباره خلاصة السعي Quest أو الحكمة المستخلصة من تجارب قمر الزمان ، وإنما في اعتقادي أنها نوع من المحاكاة الساخرة Parody لسور الكورس في المأساة اليونانية ، لأن سكينته هنا طرف مشارك في تجارب قمر الزمان ، فهي ليست مجرد معلق أو صوت خارجي يملو على كل هذه التجارب ، ومن ثم يملك سلطة إصدار الأحكام عليها . لكنها جزء من المستحيل الذي عاينه قمر الزمان فيه أو صنعه من نفسه ، ولم يقو على احتمالات وجوده . ومن ثم فقد كلفتها تجارب قمر الزمان - مثلاً كلفتها « كل الحياة » . فهل

لكن هل الجوهرة رمز للمستحيل الذي نصنعه بأيدينا أو نوهم أننا قد صنعناه ، أم هي صورة الكمال التي تدفنا لأن نخوض مراتب الوجود ، ونأبى إلا أن ننالها .. نمسكها حتى ولو أمسينا على أطراف العدم . كأن الجوهرة إنما وجدت لتضيق وتدفع بقمر الزمان لأن يتبعها في رحلة الضياع التي يعرف بعدها أن الزمان والمكان قد لهما به ، وأن دنيا زاد التي عاد إليها لن تكون التي تركها إلا إذا قبل النسيان ، وتخلي عن رغبته في أن يعرف ، وكأنه مطالب هنا أيضاً بأن يختار بين الوعي والوجود ، بل إنه يتجاوز هذا كله ، فلا يكتفى فقط بمعرفة ما كان ، وإنما يطلب أن يكونه .

« أنا لا أريد أن أعرف بل أريد أن أكون »

كل هذا الذي كان ، وأن أراه

ملء العينين ، وأن أسمع به بكل أذن »
(ص ١١٠) .

هكذا يتبدل موقع الجوهرة الرمزية ، تقول

دنيا زاد :

« .. أصبح الكل ملكك من جليد حتى الجوهرة » .

لقد صارت الجوهرة هي المتاح والممكن ، بينما النظر في « مرآيا الماضي » هو المستحيل الذي لم يعد قمر الزمان يطلب غيره ، يرغم أن إدراكه يعني قتل المستحيل نفسه ونفي القيمة عنه ..

« وكان الذي كان أياهم الضياع ،

هو كل الذي أريد أن أكونه أو لا أكون » .

أليست هذه صورة « واقعية » تمثيلها وتذكرها كأننا لا نفعل سوى أن نطلب ذلك المستحيل مهما كلفنا من عذاب ، ومهما خسرتنا في سبيله : .. من يجب أو وجود أو معرفة . - ألم أنه صورة لما تمنى أن يكون واقعاً ، نقطة الحبر التي تتحول إلى مرآة ، ينظر

قد كلفني كل الحياة « .

أو يكمل قراءة ما قالت سكيته واضعاً في اعتباره
أن هذه ليست سوى قراءة واحدة محتملة للتجارب ،
ولكنها ليست خلاصتها أو المعنى الوحيد لها ، وكما
يقول بدرالتيب في مقدمته :

« وليس يعد هذا الكثير بما يمكن أن يقال ،
فالأوراق
كلها في يدك واللعبة لمبتكك » .

تملك سكيته بعد كل هذا التورط في النص أن تصدر
أحكاماً أو تمنح خلاصة التجربة . إن القارئ يتوقف
عند قول قمر الزمان :

« ووقفت أنظر خلفها عازفة أنها
لن تعود

وأنتى وفي يدي الجوهرة
قد أصبحت وحيداً تماماً في كل الوجود ،
وأن هذا المستحيل الذى لو كتبت ،

المواش :

(١) السى وراء الكأس المقدسة فكرة مستمدة من أسطورة أو مجموعة من الأساطير التى تدور أغلبها حول كأس - أو إقادة - اسمعيل للمسيح في العشاء الأخير ، لم
جميع فيه بعض من دماء المسيح بعد الضرب . وللأسف فيما تزعم الأساطير قدرة سحرية على الاحتفاظ بهذه الدماء وتجديد شباب المرء والأحفاد بقدراته الجهرية
لأجل غير مسمى ، وليس المهم هنا هو الوقوف عند قدرات الكأس السحرية والمجرات التى يمكن أن تتحقق لمن ياله ، لكن المهم حقاً هو طعن السى المرتبط
بالكأس الذى يعتقد أنه إحدى الصور المرتبطة باللازوى الجمعى للبشر . ولا يعتمد بدرالتيب هنا على الإشارة بشكل مباشر للأسطورة ، لكن بطله يمر
بالطريق نفسه إلى ترتيب جهرية السى المقدسة . فالأسطورة هنا ليست نوعاً من الاستعارة ، لكنها واقع مبهى ، بحيث لا يبدو أن لمة انفصالاً بين ما يصفه
البطل من تجارب وما قد يمر به البطل المثالي للأساطير من طقوس في رحلة السى وراء المستحيل (الكأس المقدسة) ، بل لا يبدو أن لمة تليها أو انفصالاً بين
هذه الأساطير الواقعية جميعاً ، والواقع الذى يهيم بالقارئ المثالي للنص .

إذا تبدد جهرية السى وراء معنى النص كأنها كياناً سى وراء كأس مقدسة لا يمكن أن تتال ، وإن لم تكن القراءة سوى حلم بإدراكها ، والقارئ منها لا ينفي
الثبات عنها ، واستحالة الإمساك بها ، تلك الكأس هى المعنى أو المسمى الممكنة للنص . كأن النص لا يكتب بل يخلق من أساطيره واقعاً ، بل يجعل من قارئه
بطلاً للأساطير صانعاً لها ومصالحاً بها في آن .

(٢) قمر الزمان ونور المكان
إننا أمام قصصى الزمان والمكان اللذين يسميان الوجود نفسه ، إنهما التبدل الذى يحول دون إدراك المستحيل . وفي ارتباط الزمان والمكان ، أو في هذا الالتصاق
والامتزاج ، نوع من تجاوز المعنى الجزئى - القاطع ، للتواصل في المكان والزمان معاً . كأن في امتزاجهما ما يملو على مجرد وجودهما .

(٣) دنيا زاد ،

دنيا زاد هى البديل الطبيعى لشهر زاد فى الحكاية ، أبهى التى تقدم بدورها فى حكاية قمر الزمان ، وهى امرأة ثقود وتعمل وتنافس الحب حتى تهزم الرجال .
وكشهر زاد يعلوها السر - الجوهرة ، التى تلبس الحكاية التى يود شهيد أن يفتنى بكارتها . كأن كليهما (قمر الزمان - شهيد) يحاول الوصول إلى جوهرة
ما أو تفر يحول تلك المرأة / الأحيية .

لكن بينما تتكون فى الحكى جفلة شهر زاد ، فإن الحكى هو هلاك دنيا زاد . فشهر زاد يحكى ما يلبها من آخرين ، إنها خارج الحكاية ، نصف وتعرف وتروى
بعضاً مما تعرف . أما دنيا زاد فليها لا تحكى ، بل تخاول أن تقتل الحكاية / الماضى - سى لأن توارثها التراب ، وحتى تظهر الحكاية وتروىها جنسها الملعب
بالإبر السحرية ، لأنها تتبذلك وتصنع بهمة يشاء كبيرة ، وكأن الكشف يبنى هلاك الشهيرة ، ومن ثم هلاكها هى نفسها .

جماليات التشكيل

الزمانى والمكانى

لرواية « الحواف »*

إبراهيم نمر موسى



مقدمة :

ويجدر بنا قبل اللوج إلى عالم الرواية، وما يكتنفه من أحداث وشخصيات تتشكل من خلال الزمن والمكان، أن نتعرف أنماط الزمن وطبيعته، وأن نتعرف المكان وطبيعته، لكي نرى فيما بعد كيف يؤثران تأثيراً حاسماً على شخصيات الرواية وأحداثها.

يقسم الزمان إلى ثلاثة أقسام رئيسية هي : «الزمن الفلسفى المنطقى، الزمن التقويمى الفلكى، والزمن اللغوى»^(١). فالأول : هو النظر فى الزمن داخل الوجود المادى أو خارجه، وأعنى بذلك الوجود المتصور. أما الثانى : فهو آلة قياس الإنسان للأحداث والخبرات، مثل أحداث الطبيعة والتاريخ. وهذا النوع يقترب مما يمكن أن نطلق عليه «الزمن التاريخى» الذى يمثل ذاكرة البشرية؛ أو هو عدد السنوات التى تسلط الرواية عليها الضوء. وبذلك يكون هذا النوع من الزمن، زمناً موضوعياً مستقلاً عن خبراتنا الشخصية، وإن كانت حياتنا تتشكل من خلاله. أما النوع الثالث : فهو صينغ تدل على وقوع

يكون الزمن والمكان القصصيان، باعتبارهما نسقين داخل بنية الرواية، مجموع الأحداث والمواقف التى تتشكل عبرها العلاقات الإنسانية، وما يكتنفها من صراع داخلى/ نفسى أو خارجى/ اجتماعى . ذلك أنَّ الفعل الإنسانى فى أغلب مستوياته وأنماطه، لابد أن يكون مقترناً بزمان معين، ومكان محدد، سواء أكان الزمن هو الزمن التاريخى الطبيعى، أم الزمن القصصى النفسى، حيث تتداخل هذه الأزمنة - أحياناً - فى بناء الرواية ليتولد عنها حركة درامية تتحدد من خلالها مصائر الشخصيات، وما تقوم به من أفعال وأعمال تؤدى إلى حركية الحدث وتطوره . ولذلك كان الفن القصصى بصورة عامة من أكثر الفنون الأدبية التى تتوصل بالزمن والمكان فى التعبير عن النفس والعالم.

* للكاتب عزت الغزالي ، صدرت عن اتحاد الكتاب الفلسطينيين - القدس - الطبعة الأولى ١٩٩٣ م .

لكن يستطيع الروائي أن يفتخر منه^(٤). أما الثاني : فهو زمن للمشاعر والأحاسيس التي تثيرها الأشياء الخارجية، حيث تكرر الذاكرة إلى الماضي الذي تراه «وقد تحوّل إلى مادة تشكيلية للملاحم الشخصية في اللحظة الراهنة بل ملاحمها المستقبلية»^(٥). أو بمعنى آخر، هو الزمن الذي تخضعه الشخصيات لأحاسيسها الذاتية، وتفرغه من طبيعته ومذته الثابتة، لتصبح الوحدات الزمنية غير متتابعة وغير ثابتة الطول. وبذلك تكون التقنية الزمنية من عناصر التشكيل الجمالي للرواية .

أما على مستوى تقنية المكان في الرواية، فإن المكان الروائي يختلف في طبيعته عن المكان الواقعي الذي نشاهده أو نعرفه، لأن الكاتب، وهو يصور الواقع، يعتمد عنه لخلق عالماً جديداً. ولذلك تعتبر الرواية انزياحاً عن عالم الواقع؛ حيث يعتمد الكاتب بها إلى عالم متخيل بعيد عن الواقع ومفارق له، فتكون قراءة الرواية تبعاً لذلك رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ، إنه «عالم خيالي من صنع كلمات الروائي ... له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة»^(٦)، حيث ترتبط الشخصيات ارتباطاً حميماً بهذا المكان، أو قلّ هذا العالم المتخيل، ولكن بدرجات متفاوتة، وبهذا يصبح لهذه الأماكن قيمة شعورية خاصة، تعكس وجهة نظر الشخصيات، وتحدد سلوكها وأبعادها الداخلية والخارجية.

أولاً : جماليات التشكيل الزمني في الرواية :

(١) رواية بلا الفصاحية :

يحمل العنوان السابق مفارقةً فنية شائقة يدرّكها القارئ منذ الصفحات الأولى التي يبدأ فيها قراءة الرواية؛ حيث يجد نفسه، وبصورة مفاجئة وكلية، في قلب الحدث القصصي، وأمام شخصيات مجهولة لا يعرف

أحداث في مجالات زمنية مختلفة، ترتبط ارتباطاً كلياً بالعلاقات الزمنية عند المتكلم التي يمكن تحديدها^(٧). وبهذا نرى أن الزمن اللغوي ينطوي على أبعاد مكانية، لأن المتكلم عندما يقوم بإصدار فعل «التكلم» لابد أن يكون في مكان ما. على أن هذه الأبعاد المكانية اللغوية، قد نجد صعوبة في تحديدها بالدقة نفسها التي يمكن بها تحديد الزمن؛ لأن للزمن آلات قياسية خاصة به، هي الصنم والمركبات التي تدلّ على الفترة الزمنية من «ماضي وحاضر ومستقبل» بعيد أو قريب، وهذا هو جوهر الزمن القصصي مع اختلاف بسيط وهو : أن الزمن القصصي لا يعتمد هذا الترتيب أو هذا التتابع المتسلسل، حيث يتم الخلط بين هذه الوحدات الزمنية الثلاث، كما سوف نرى فيما بعد حين نقوم بتحليل الرواية .

كما أن الزمن القصصي قد يطول أو يقصر، وهذا يرجع إلى مدى إحساس شخصية ما، داخل الرواية، بوقع الزمن عليها، وهذا ما يمكن تسميته بـ «الزمن النفسي»؛ فالدقيقة الواحدة قد يكون وقعها على الشخصية نفسها طويلاً وثقيلاً قد تعدى سنة كاملة، وقد تمر السنة على شخصية أخرى مرّ السحاب. وبهذا نرى أن الفعل يتضح فيه الزمن وضوحاً تاماً، لأننا نستطيع أن نتعرف وقت وقوعه، أما الأماكن لم يكن لها فعل، «أي أن الفعل اللغوي يصدر إشارات زمنية، ولا يصدر إشارات مكانية»^(٨). هذا على المستوى اللغوي، أما على المستوى القصصي فالكاتب يحدد مكان وقوع الأحداث في بنية الرواية. ونتيجة لكل ما سبق، يمكن تحديد الزمن من الناحية الفنية بتقسيمه إلى قسمين رئيسيين كما تقول سيزا قاسم، الأول : الزمن التاريخي البيوغرافي، والثاني : الزمن النفسي الروائي. فالأول يمثل العالم الخارجي الذي يسقط عليه الروائي عالمه التخيلي باعتبار أن التاريخ ذاكرة البشرية، مدون في نص^٩ له استقلاله عن الأدب،

نحو السيارة قال لي : «لا تستغرب إن جئت
لزيارتك ذات يوم» (ص ١٨).

وقد يكون الراوى قد شاهد عباس - كما اعتقد -
فى أحد مخيمات اللاجئين الكثيرة المنتشرة فى الدول
العربية، وقد يكون ذلك فى بيروت أو الأردن على وجه
الخصوص :

«وكما أقنعتُ نفسى بمناسبة معينة عدت
رفضتها، لكن مناسبة واحدة بقيت أقوى من
غيرها. كان ذلك فى «معدية» حيث مخيم
مؤقت للنازحين بعد النكسة» (ص ١٨).

على أنَّ هذه الشخصية وهى شخصية المدعو (ع)،
أو كما عرفت فيما بعد بـ «عباس»، تبقى من
الشخصيات الجاذبة والمثوقة للقارئ، لأن الكاتب لم
يضعها بلحمها وشحمها أمام القارئ، ولكنه يقطر عليه
أبعادها وصفاتها من حين لآخر، ولا تكتمل هذه الأبعاد
إلا بانتهاء الرواية. ولذلك يمكن اعتبارها أحد الرموز
المهمة المكونة لعالم الرواية بما تحمله من نبلى وإخلاص
ونفان فى خدمة الشعب الفلسطينى، سواء أكان ذلك
على المستوى السياسى أم على المستوى الاجتماعى.
فعلى المستوى السياسى، يلاحظ القارئ شدة ارتباط هذه
الشخصية بالأرض الفلسطينية، من خلال مساعدته
للمهاجرين الفلسطينيين فى العودة إلى ديارهم ووطنهم:

«يقولون إنه يساعد الشباب فى العودة إلى
الضفة الغربية المهم أثنى عدت بالفعل،
. وكان هو دليلي، صحبني مع الغروب، وعند
الفجر كنا أمام الشارع المؤدى إلى نابلس»
(ص ١٩).

أما على المستوى الاجتماعى فقد كان يساعد
الناس ويقف وراءهم للعثور على مسكن أو خيمة، أو
فض منازعة ... إلخ . ومن ذلك قول فؤاد :

«رأيتُه قبل أيام فى مكتبى ... جاء مع امرأة
هدموا بيتها، ورفض أحد أن يعطيها خيمة ...

عنها شيئاً، حيث يستغنى الكاتب عن الافتتاحية الطويلة
التي كانت تعتبر مدخلاً رئيسياً للرواية الواقعية، يتعرف
من خلالها القارئ عنصرى الزمن والمكان، و الأبعاد
الداخلية والخارجية للشخصيات، وعلى طبيعة الأحداث
التي تنظم الرواية، ليصبح لها كيانات خاصة ومحددة،
حتى لا يفاجأ القارئ بأمور لم يهدها من قبل.

وبناء على ذلك، نرى أنَّ الكاتب يفارق رتبة
الواقعية فى تقديم الأحداث والشخصيات والزمن والمكان،
ويدخلنا مباشرة فى عالم قصصى مجهول، ووضعا أمام
شخصيات غامضة، وأعنى بذلك شخصية المدعو (ع)
الذى ترك رسالة للراوى وأصدقائه، موقعة بهذا الحرف،
يقول فيها :

«بسم الله الرحمن الرحيم، أخى فؤاد، ماذا
لو شربنا القهوة فى بيت رأفت؟ مساءً.
٨٨/١/٢٥ - أخوك» (الرواية ص ٨).

ويعلق الراوى على هذه الرسالة قائلاً : «وكانت
الورقة تحمل توقيعاً غريباً لم يظهر منه غير حرف العين»
(ص ٨). ولذلك تبدأ الحيرة أو التساؤل عن كنه هذه
الشخصية التي لم يتعرفها القارئ، بل لم يتعرفها الراوى
أيضاً وأصدقائه، ولذلك نراه يقول فى موضع آخر من
الرواية : «من يكون عباس هذا» (ص ١٦). ومن هنا
تبدأ عملية الاحتمالات التي ييئها الراوى عبر الرواية من
حين لآخر، كأن يقول :

«لماذا لا يكون هو «عباس» الذى رأيته
قبل أيام قليلة فى مخيم الدهيشة حين
ذهبنا نحضر جنازة «محمد القاسم»»
(ص ١٦).

أو قوله فى مكان آخر من الرواية :

«خيل لى يوماً أن امرأة ناذت «عباس»، حين
انتهينا من دفن الشهيد، فحين ودعته أسرعنا

لكن لإبراهيم لم يكن يعلم شيئاً عن الجانب المالى فى الموضوع» (ص ٩٩ - ١٠٠) .

إلا أننا رأينا فؤاد يسير فى هذا الطريق حتى النهاية، مما أدى إلى استشهاد أحد المطاردين - إبراهيم فوزى - صديق فؤاد فى النضال سابقاً.

ومن الجدير ذكره أخيراً، أن الكاتب يقترب فى روايته من الرواية «متعددة الأصوات». وتعدد الأصوات من التقنيات الروائية الجديدة التى ابتدعها «دوستوفسكى» فى رواياته، حيث تحمل شخصيات الرواية إيديولوجيات متناقضة ومتضادة، لكل شخصية رؤيتها الخاصة ووجهة نظرها المتميزة، ومنظورها للتفرد تجاه الكون والعالم. ويحدث ذلك كله دون أن يتدخل الكاتب لفرض رؤيته بتقديم المدح أو القذح لإحداها :

«فإن الأبطال الرئيسيين عند دوستوفسكى داخل وعى الفنان، ليسوا مجرد موضوعات لكلمة الفنان، بل إن لهم كلماتهم الشخصية ذات القيمة الدلالية الكاملة ... إن وعى البطل هنا يقدم بوصفه وعياً غريباً» (٧).

وبهذا يكون الكاتب موضوعياً إلى أقصى حدود الموضوعية، لأنه يكون غائباً بفكره عن النص الروائى، حيث يدع الشخصيات تتصارع دون أن يوحى بتعاطفه مع شخصية ما، أو نفوره من شخصية أخرى. على أن الكاتب وسط هذا الغياب الذاتى على مستوى الرواية التى لا يمزج فيها صوته بصوت الشخصيات؛ يجعل منها وجوداً خاصاً، نراه متجلباً فى الإمسك بخيوطها، ولكن دون تدخل فى أفكارها أو مصائرنا. وهذا ما حدث فعلاً فى الرواية - موضوع الدراسة - لأن الكاتب، لم يصرح بنفوره من شخصية فؤاد، أو تعاطفه مع شخصية إبراهيم فوزى المطارد من قوى الاحتلال فدفع حياته ثمناً لحب الوطن فى نهاية الرواية. إلا أن الكاتب لم يستطع استثمار هذا المناخ الصراعى، وهذا الاختلاف الإيديولوجى بين

بقي جالساً فى غرفة الانتظار حتى اقتنعا مندوب الصليب بصرف الخيمة لها» (ص ١٨) .

تبقى هذه الشخصية على المستوى الفنى والإبداعى إحدى الشخصيات التى تتناقض مع شخصية فؤاد، ذلك المناضل القديم الذى تتكرر بعد خروجه من السجن - سنة واحدة - لكل قيم النضال والشرف والإنسانية، بما يترتب على ذلك من ظلم أو قتل للمناضلين الشرفاء. والكاتب لم يقدم هذه الشخصية دفعة واحدة، وإنما يفعل ما فعله مع الشخصية الأولى - شخصية عباس - حيث يسلط الضوء من حين لآخر على أبعادها الداخلية والخارجية من خلال حديث الشخصيات عنها، أو من خلال مشهد المحكمة، أو من خلال تجوى النفس... إلخ. ومن هذا نرى فؤاد يخاطب نفسه ليرسم لنا بلسانه بعداً جديداً من أبعاد النفسية المتعددة يقول : «يجب أن تلقى من قاموسك كل تبائل للعاطفة، هناك تبائل مصالح وازدحام فى العلاقات» (ص ٤٧). ولذلك نراه يتفق مع إحدى الشركات البريطانية «شركة وإيتيهيد» على تصوير فيلم تسجيلى عن مطاردى الانتفاضة وطبيعة حياتهم فى الجبال، ورغم إدراكه ما فى هذا الأمر من خطورة بالغة على حياة المطاردين ورغم تنبيه الرووى له، ونظرتة إليه بقسوة لامبالية. وأخيراً رغم أن مدير الشركة البريطانية لم يخف قلقه على المصور البريطانى الذى قد يواجه مخاطر أمنية تهدد حياته، لكن كل هذا لم يحرك فيه ساكناً، بل حاول أن يخفى وسائسه الشخصية، فخاطب نفسه قائلاً:

«إذ ماذا يحدث لو أن قوات الجيش علمت بالأمر، واتجهت المنطقة؟ ماذا سيكون مصير المطاردين، وأى نتائج ستكون لمواجهة محتملة بالسلاح؟ كان التعاقد الأثيق ملقى جانباً على طرف المكتب، وإبراهيم أعطى موافقته خطياً وهو بذلك يتحمل المسؤولية.

الفكرى الجديد الذى اتخذهُ فؤاد لنفسه. بمعنى آخر فإنه لم يحاول الوقوف فى وجه هذا المنظور الفكرى، أو يدخل معه فى صراع يجعل الرواية أكثر إثارة وتشويقاً، بل نراه كأنه يستسلم لهذا المنظور النفعى الجديد، وقبل تصوير الفيلم التسجيلى عن المطاردتين، برغم معرفته أنَّ فؤاد يقف وراءه، ودون اهتمام بمعرفة طبيعة هذا العمل، أو ما أبغاده الحقيقية، ولكنه اكتفى بالقول بأنه «قبل التحدى».

إذا عدنا إلى بداية الرواية مرة أخرى، لنسلط الضوء على زاوية أخرى من زوايا الرؤية المتعددة فيها، فسوف نقابلنا زاوية متميزة فى الرواية، وهى سكونية الحدث الزمنى، ثم سرعة تحوله للتغير إلى شلال من الحركة الزمنية الفاعلة فى الشخصيات بعد تحوله من الماضى الذى بدأت به الرواية من خلال قول الراوى:

«انتظرناه .. أى عباس .. طيلة ساعات الليل على يأتى. كنا نحن الثلاثة نظنَّ الله لا بد أن يأتى ولو لدقائق معدودات» (ص ٥).

إذن تبدأ الرواية بزمن ماضٍ، ولكنه الماضى القريب المستمر فى الحاضر، لأنَّ الشخصيات الثلاث، انتظرت ومازالت تنتظر حتى لحظة التكلم لكى تبدأ حياتها من جديد بعد انتظار ما لا يأتى. وهذا يعنى كما يقول محمد برادة إن الشخصيات تتشكل فى الوقت نفسه الذى يتشكل فيه الزمن، وإنها لا توجد داخل فترة زمنية واحدة، بل تعيش على حافة انتهاء الماضى، وعلى مشارف الحاضر، فهى إذن تعيش على حدود فترتين، وتتأهب للانتقال من فترة إلى أخرى^(٨)، ليس فقط على المستوى الزمنى، ولكن أيضاً على المستوى النفسى. ومن هنا يتضح بجلاء مدى توفيق الكاتب فى اختيار عنوان الرواية. لذلك سرعان ما تبدأ الشخصيات بأن تعيش حياتها الحاضرة داخل نسج الرواية، حيث يتسع الزمن

شخصية فؤاد من جهة، وشخصية إبراهيم فوزى من جهة أخرى، وبقية شخصيات الرواية، بغض النظر عن النهاية التى سوف تؤول إليها هذه الشخصيات؛ لأنَّ الكاتب لم يقسم لها مصائرهما، ولكن هذا يأتى بصورة طبيعية من خلال تشابك الأحداث وتطورها. وهذا ما حدث فى الرواية، حيث انتهت إبراهيم فوزى إلى الموت على أيدي قوات الاحتلال، ليبقى فؤاد فى دعة ورغد من العيش على حساب الشعب. وهذا يخالف الروايات الرومانسية أو الواقعية التى كانت تنتهى دائماً بانتصار الخير على الشر، لأنها روايات تعليمية أخلاقية، تعرف نهايتها سلفاً مما يفقدها عنصر التشويق والإثارة فى بعض الأحيان.

على أنَّ الكاتب لم ينشئ صراعاً فكرياً أو إنديولوجياً بين فؤاد وإبراهيم فوزى، ولم يحمل على تأهيلهما لممارسة صراع بينهما، أحدهما ضد الآخر، وخاصة أنَّ التربة كانت صالحة ومهيبة لهذا الصراع الفكرى الذى تتضح فيه رؤية كل شخصية تجاه الأخرى. ذلك أنَّ إبراهيم فوزى أثناء المحاكمة حاول أن يبرئ ساحة فؤاد من التهم الموجهة إليه، وربما على حسابه الخاص، وقد استطاع أن ينجح فى ذلك. ولنستمع إلى مشهد المحاكمة الذى دار على النحو التالى:

«إبراهيم فوزى ... قلت فى إفسادك إنك أخذت تعليماتك من فؤاد.. هل هذا صحيح؟

.. إنَّ التعليمات كانت ضمن ورقة مغلقة موجهة لى من شخص يعيش خارج البلاد. فؤاد سلمها لى كأمانة.

.. تريد أن تقول إنه لم يقرأ الورقة هذه ...

.. بالتأكيد لم يقرأها ...» (ص ٢٩).

وقد انتهى هذا المشهد بحبس فؤاد سنة واحدة حبساً فعلياً، وستين مع وقف التنفيذ. أما إبراهيم فوزى فقد حكم عليه بثمانى سنوات. ثم نرى إبراهيم فوزى بعد خروجه من السجن يقف بعيداً، ولا يحاول تغيير المنظور

ولذلك نرى فؤاد يركز النظر على وجه مسرورة «يحاول أن يقرأ أفكارها...» (ص ٢٩)، ويتذكر حياته في المجلد؛ رغم بلائه في المكان فإنه يسافر عبر الزمن. ومن ذلك مثلاً سفر فؤاد إلى المجلد ورؤيته سرورة داخل الباص، مما يجعله يعود إلى تذكر حياته معها أو في المجلد، ولذلك نراه يخاطب نفسه:

«ثمانى سنوات، أستعيد الآن أحداث كثيرة تفلطت إلى أعماقي. تغيرت كل الأشياء لكن الأحداث بقيت تسكن لحظات قديمة مستنزنة تنز أحياناً كنسج آخر الربيع» (ص ٤٠).

(٧) انحلال الزمن وتركيبه :

يقصد بانحلال الزمن وتركيبه، أن يكون مستوى القص في الرواية متجهاً إلى شخصية معينة، ولكن سرعان ما ينقطع هذا الخيط الزمني ويصورة مفاجئة، لكي ينقلنا الراوي إلى شخصية أخرى لتتعرف ما تقوم به من أفعال وما تحلله. من وقائع تتزامن مع ما تقوم به الشخصية الأولى من أفعال، ثم نراه مرة أخرى ينتقل إلى مستوى القص الأول ليربط الأحداث مع بعضها البعض، مما يؤدي إلى تطويرها وتشابكها داخل بنية الرواية وهكذا يتلوهج الزمن بين الحل والربط، أو بين التشكيل والتكوين. حتى نهاية الرواية مما يضاف عليها تشويهاً وإثارة وصعوبة في تتبع قراءة النص وربط أحداثه، وهي صعوبة شائعة - إن صح التعبير - ترمى بنفسها بعد القراءة من قراءة الرواية في أحضان القارئ الذي يتذوق لذة الكشف النفسي والفكري. وربما يكون استيعاب هذه التقنية الفنية الحديثة، نتيجة لتعمد الحياة الإنسانية، فتصبح عملية القراءة تبعاً لذلك عملية فكرية جادة، وليست مجرد التسلية أو لجزاء الوقت.

وتظهر هذه التقنية في فصول الرواية كلها وبصورة منتظمة، وكأنها معمار هندسي شديد وفق أيبس وقوانين جمالية خاصة وتميزة. ولناخذ على سبيل المثال الفصل

الحاضر بصورة كبيرة، لما تقوم به من أفعال، وتتناقض باطراد مساحة الزمن الماضي الذي يشق الحاضر من حين لآخر لغرض جمالي سوف نوضحه فيما بعد. وبذلك يصبح زمن الرواية هو الزمن الحاضر الذي يخفى مرةً ويتجلى مرات، وما بين الاختفاء والتجلى ينقلنا الكاتب إلى أماكن للعائلة الفلسطينية : لبنان، مخيمات اللاجئين، المجلد، الدهشة... إلخ. فتتعرف كثيراً من صفاتها المؤثرة التي يتضح من خلالها العالم النفسي للشخصيات وما تعانیه من ألم وحزن. وهذا يدل على مهارة الكاتب في اتخاذ الزمن وسيلة من وسائل المعرفة الإنسانية التي ترينا ما تطوى عليه نفسيات الآخرين من مشاعر، كما أنه - الزمن - وسيلة من وسائل التشكيل الجمالي، حيث يبنى بصورة غير متسلسلة وغير طبيعية (ماضي - حاضر - مستقبل)، ولكنه متداخل حسب الأحداث والشخصيات التي سرعان ما تسترجع بعض الأحداث الماضية، كلما شاهدت أو تذكرت مثلاً بعض المثيرات الخارجية المرتبطة بعالمها النفسي، لكي تعرفنا على ماضيها وتربطه بالحاضر، ذلك أن الماضي في الرواية أصبح:

«جزءاً لا يتجزأ من الحاضر، ولا يفصل عنه، فهو منسوج في ذاكرة الشخصية ومخزون فيها، تستدعي اللحظة الحاضرة على غير نظام أو ترتيب»^(١).

من ذلك على سبيل المثال «مشهد المحاكمة» الذي يشكل الوقت الحاضر بالنسبة لفؤاد والشخصيات الأخرى، ولكنه ما إن يرى «سرورة» ويقع عليها بصره وهي في قاعة المحكمة حتى يقب جدار الزمن الحاضر أو اللحظة الراهنة باتجاه الماضي، وما كان يحمله من علاقة بين فؤاد وسرورة، فهذه القلوب الزمنية إذن :

«تسقطنا في آبار ماضي كل الشخصيات، نرى الماضي وقد تحول إلى مادة تشكيلية للملاح الشخصية»^(٢).

برسالة عباس التي تركها إلى الراوي وفؤاد ونادر، التي يطلب منهم فيها مقابلته في مساء ١٩٨٨/١/٢٥م. كما يمكن أن نؤرخ لنهايته بتاريخ ١٩٨٨/١/٤، وهو الموعد المقترح لبدء تصوير الفيلم التسجيلي للمطاردين. والكاتب من خلال هذه المساحة الزمنية الواسعة - نوعاً ما - ينتقل بين شخصيات الرواية ملقياً الضوء عليها في الزمن الماضي الذي يتصف غالباً بالحزن والألم، وفي الزمن الحاضر الذي يتصف غالباً بالحركة والفاعلية والإغراق في أحداث الحياة حتى النخاع. فما بين الحاضر المثقوب والماضي الثاقب، ومن خلال هذا الزمن المتخرج يوغل الكاتب في أعماق شخصيته، وذلك حين نراه يجعل فؤاد يقف في بيته أمام إحدى اللوحات التي تتكون من قارب صغير قد انتفخ شراعه كخيمة تقاوم الريح يتعد في أعماق البحر، ثم يجعله يتساءل:

« لماذا لا يوجد شاطئ للبحر؟ تسأل ودق النظر ... ربما يكون هناك خطأ في الأبعاد (ص ١٠).

والحقيقة أنه قد لا يكون هناك خطأ في أبعاد اللوحة، ولكن الخطأ الحقيقي هو بعد فؤاد عن الشعب، وعن عمق الانتماء إليه، ليعيش في أعماق أخرى هي أفكاره وطموحاته النفعية، ولذلك فهو يصر في قرارة نفسه باتقاده الأبعاد الحقيقية لوجوده بين أفراد الشعب، حيث حكم على نفسه بالإبحار الدائم عنه. وبذلك يصبح التساؤل هنا تعبيراً نفسياً يرتقي إلى مرتبة الرمز الفني الذي تعبر به الشخصية - وإن كان ذلك بصورة لاشعورية - عن مكوناتها النفسية والداخلية.

ومن منظور آخر نرى الكاتب يوغل في استخدام التواريخ المهمة التي تعتبر علامات فارقة في تاريخ الإنسان والأرض والقضية الفلسطينية، فينتفض على مساحة زمنية وتاريخية واسعة من حياة الشعب الفلسطيني. ويظهر ذلك جلياً في اختياره لسنة ١٩٧٠م،

الرابع من الرواية الذي يبدأ فيه الكاتب الحديث عن موعد مقابلته لصديقه في الأردن، ثم بعد عدد من الفقرات يفض الموقف بالانتقال إلى فؤاد وسروره، ثم يفض مرة ثالثة ويكرّ راجعاً إلى معارك تل الزعتر وما حملته من مآسي للشعب الفلسطيني، ثم ينتهي بالعودة إلى البناء الأول ليعيد تركيبه من جديد، فتراه يعود إلى الفندق واصفاً علاقته الواهية به. من خلال هذا التتابع في الوحدات الزمنية، الذي يخضع في صيغته للإيقاع خاص ولقوانين جمالية^(١١)، يجعل القارئ يعتقد أو يتوهم أن عالم الرواية هو عالم من الأحداث الحقيقية، يصور الإنسان في أزمنة وأماكن نفسي أسرارها الباطنية، ويحدد ملامح فكره ورؤيته تجاه العالم.

(٣) طبيعة الزمن الروائي :

وينقسم إلى قسمين رئيسيين :

(أ) الزمن التاريخي :

يشكل الزمن التاريخي في الرواية - موضوع الدراسات مساحة مهمة في تاريخ القضية الفلسطينية، التي بدأ فيها الإنسان الفلسطيني يستحدث أساليب جديدة في النضال ضد الاحتلال الإسرائيلي، وأعني بذلك الانتفاضة التي اقترنت اليوم من عامها السادس. يختار الكاتب منها السنة الأولى، لأنها تشكل بداية التحول الجذري - على المستوى الشعبي - ضد الاحتلال، كما أنها تشكل المفاجأة التي صدمت الاحتلال الذي كان يعتقد أن ثلاثين سنة من الاحتلال تكفي للقضاء على التطلعات التحررية في الأرض المحتلة، كما أنها في النهاية أنشأت قدراً ظنيبة استغلت الحدث العظيم واستثمرته لصالحها الشخصي دون أدنى اهتمام بمصالح الشعب.

ولذا أردنا أن نكون أكثر دقة في تحديد الزمن التاريخي داخل الرواية، فإننا يمكن أن نؤرخ لبدايته

النفسى للشخصيات، وبمقدار ارتباطه أو عدم ارتباطه بمستوى القصّ الأول الذى استدعاه إلى الوجود. وقد استطاع الكاتب - عزت الغزوى - أن يطوع هذه التقنية الزمنية بحنكة ومهارة تستحقان المدح والإطراء. ويتضح هنا بعد خروج إبراهيم فوزى من السجن، وتركه رسالة لصديقه «فؤاد» وتعلق فؤاد عليها، حيث قال :

«خرج أخيراً إذن، وكنت أنخيلها ثمانى سنوات طويلة لن تنتهى!» (ص ٢٨) .

كما يتضح هذا فى مشهد المحاكمة نفسه، حيث حكم على فؤاد بسنة واحدة، وستين مع وقف التنفيذ، وحكم على إبراهيم فوزى بثمانى سنوات. إلا أن فؤاد فوجئ بائسامة من إبراهيم فوزى وقوله له : «مبروك يا فؤاد... شهور وتخرج» (ص ٣٠) .

وبذلك تصبح هذه السنوات الثمانى - برغم طولها - قصيرة كأنها لحظة، حيث تفقد مساحتها الزمنية التاريخية لتتقلص إلى لحظة، تولد عنها دلالات نفسية وفنية مستقرة فى لا شعور فؤاد، توحي وكأنه لا يرغب - أو هو لا يرغب بالفعل - فى خروج إبراهيم فوزى من سجنه، لأنه يعرف حقيقة نضاله من جهة، ولأنه قد ترك هذا النضال واستسلم لرغباته الشخصية، ولا يرغب أن يراه إبراهيم فوزى على هذه الصورة السيئة، ولأنه - أى إبراهيم فوزى - ضحى من أجله أثناء المحاكمة بما خفف عنه الحكم بالسجن لمدة طويلة، ولأنه أخيراً لم يقابل ذلك بوفاء المناضلين الشرفاء، وخاصة أن إبراهيم فوزى أوصاه على أنه بعد خروجه - خروج فؤاد - من السجن. ولهذا سرعان ما يتذكر فؤاد هذا الأمر ويخاطب نفسه مؤنباً :

«لم تكن على مستوى المسؤولية ! كم مرة ذهبت لتسرى أمه بعد أن خرجت ؟ مرة واحدة، لم تذهب بعدها، رغم أنها جاءت لزيارتك ونامت فى بيتك لليلة واحدة..

مؤكداً أنه كان فى الأردن (ص ١٧). أو عودة سرورة من لبنان صيف ١٩٧٦م (ص ٣١). ولعل أهم هذه الإشارات التاريخية، هى وصف الكاتب لمسجد المجلد قتلًا :

«والكتابة بالخط الكوفى «بسم الله الرحمن الرحيم»، لافتة خشبية فوق الباب مباشرة «بنيت على نفقة الحاج عبدالنبي سعدات سنة ١٩٤١م» (ص ١٣٨) .

وهذا التاريخ يوحى بعلاقة الإنسان الفلسطيني بالمكان الذى عاش فيه أجداده، ولكنه طرد منه بحجة قيام دولة إسرائيل بعد سنة ١٩٤٨م، التى لم تكن تملك شيئاً من الأرض الفلسطينية، ولا جذور لها فيها، مقابل الفلسطينى الذى يملك عقب التاريخ، وعراقه للمكان داخل الأرض الفلسطينية. ولعل هذه التواريخ الماضية فى مجموعها تدل على القتل، والهجرة، والألم، والبقاء... إلخ ، وتمسّ الجرح الفلسطينى، والذات الفلسطينية التى استقر فى وجدانها مشاعر خاصة تجاه هذه التواريخ. وبهذا يصبح لهذه التواريخ قدرة الإحياء أو الإيهام بأن عالم الرواية وما يدور فيه من أحداث عالم حقيقى وليس عالماً متخيلاً. ومن هنا ترتبط الحقيقة التاريخية بالحقيقة المتخيلة فى الرواية، لتصبح عالماً جديداً يبدع الكاتب جزئياته ومكوناته بطريقة فنية وجمالية، تجعل الرواية - وإن اعتمدت على الواقع - انزياحاً عن الواقع، لا يطابق هذا الواقع المادى، ولا يحاكى به بل يفارقه^(١٢) كما ترى معنى العيد.

(أ) الزمن النفسى :

يشكل الزمن النفسى فى الرواية من حيث طوله وقصره، ومدى وقته على نفسية الشخصيات ركيزة مهمة من ركائز الإبداع الروائى. فهو وإن كان يتوفر عليه كثير من الروايات، إلا أن الدلالات الجمالية المتولدة عنه، تختلف من كاتب إلى آخر، بمقدار العمق فى التشريح

التسلسل المنتظم للزمن، فتختلط الأزمنة وتمتزج وتتكامل لإظهار الأبعاد الداخلية والخارجية مما يضيف على الرواية التشويق والإثارة. ولعل ذلك يتجلى في ركيزتين فئيتين مهمتين وهما : الاسترجاع الزمني، والاستباق الزمني.

(أ) الاسترجاع الزمني :

لقد تخلل هذه الدراسة بعض الإشارات الزمنية السريعة التي تدرج تحت هذا النوع الفني، ولكنها لم تف بالغرض المطلوب، لأنها لم تقف لتناقشه بتفصيل تتعرف من خلاله طبيعته وأهميته ودلالاته الجمالية والفنية الخاصة في بنية الرواية، واعتباره تقنية فنية تنظم أحداث الرواية الجديدة.

والاسترجاع وحدة متماسكة منسوجة في مستوى النص الأول، حيث يأتي طبيعياً وملتجماً بالنص مبنياً حول شعور خاص أو ذكرى معينة (١٤). هذا وينقسم الاسترجاع إلى قسمين رئيسيين هما: الاسترجاع الخارجي، والاسترجاع الداخلي. فالأول يعود إلى ما قبل الرواية، لملاءمة فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث، أو لتفسير المواقف للفترة، أو لإضفاء معنى جديد عليها مثل الذكريات (١٥). أما الثاني فهو يعود لماضي لاحق تأخر تقديمه في النص، وبه يعالج القاص الأحداث المتزامنة - حيث يستلزم تتابع النص أن يترك الشخصية الأولى، ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية (١٦). أو لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها.

بشكل الاسترجاع بنوعيه السابقين حيزاً مكانياً كبيراً على صفحات الرواية. ولعل هذا يعود إلى تعدد الشخصيات في الرواية، حيث يستلزم ذلك ترك شخصية ما للاحتفال إلى أخرى لوصف ما تقوم به أثناء هذه الفترة الزمنية. وبذلك تتزامن الأحداث وتشابك عبر

لكتك لم تسأل عنها بعد ذلك... ربما فكرت وشعرت بتأنيب الضمير، لكنتك لم تعد تقلق بعد ذلك، ربما اعتقدت أن سبع سنين لن تنتهي، (ص ٣٠).

يتضح مما سبق، أن الأحداث يستدعي أحدها الآخر، لتصبح في بؤرة وعي الشخصية، وتعبّر عن وقعه عليها، بصورة طبيعية ومتراصة لتكتنز بدلالات، يريد الكاتب تعميقها بحياد كامل، لأنها لا تأتي على لسان الراوي، ولا تعبّر عن وجهة نظره، بل تأتي على لسان الشخصية نفسها عن طريق «المونولوج» الداخلي الذي اهتمت به رواية تبار الوعي باعتباره أحد التقنيات المهمة في بنية الرواية، حيث يتضح من خلاله ربط ماضى الشخصية بحاضرها، فيرى القارئ أبعادها النفسية، وكيف تشكل من خلال الزمن، كما يرى ما تنطوي عليه هذه الشخصية من آراء وأفكار تشكل منظورها الفكري والنفسي، وردود فعلها تجاه الشخصيات الأخرى.

(ب) تداخل عناصر الزمن :

يقصد بتداخل عناصر الزمن أن الترتيب الزمني للأحداث في بنية الرواية يختلف عن الترتيب أو التسلسل الزمني للأحداث من «ماضي - حاضر - مستقبل» ولكننا نرى الكاتب من حين إلى آخر إما أن يعود - وهو كثير في الرواية موضوع الدراسة - إلى الماضي مخترقاً حجب الحاضر، لكي يضعنا أمام البعد الخارجي أو التاريخي للشخصية، أو ماضى هذه الشخصية، وذلك قبل دخولها زمن النص الذي يبدأ بتاريخ ١٩٨٨/١٢/٢٥ م وينتهي بتاريخ ١٩٨٨/١١/٤. وزمن النص هو «زمن الحاضر الروائي أو الزمن الذي ينهض فيه السرد» (١٧). ومن هنا نرى أن الكاتب يربط بين ماضى الشخصية وحاضرها ليوهم القارئ بحقيقتها وواقعيتها، بل نراه أحياناً - وهذا نادر - يخترق حجب الحاضر باتجاه المستقبل. وهذا كله في غير ترتيب واضح للزمن، بمعنى أنه لا يستخدم

وبهذا تكون الثقوب الزمنية التي ينفذ بها الكاتب إلى العالم الآخر تمثل — غالباً — زمن الحزن والغربة والألم الذي كانت تعانيه الشخصية في فترة من فترات حياتها ، ولكن هذا كله يزيدنا صلابة وقوة في مواجهة الاحتلال وفي التشبث بالأرض ، رمز الخير والمطاء للتمجدد ، وهذا ما أراده الكاتب حين جعل سرود تعود في الصيف ، في الوقت الذي كان فيه الناس يحصلون الشعور الذي يرمز إلى هذه المعاني السابقة وهي رموز الخير والمطاء . على أنى أكاد أجزم أن سرود لا تشبث بالأرض فقط ، ولكنها من منظورات متعددة في شخصيتها يمكن اعتبارها الأرض الفلسطينية نفسها ، وذلك حين يوظف الكاتب الحلم توظيفاً رمزياً ومبدعاً في الوقت نفسه . والحلم في أحد جوانبه اختراق آخر للزمن الحاضر الذي تعيشه الشخصية . يقول الراوي في حلمه :

«سرود معلقة من شعرها بفرع شجرة ضخمة لتحمايل دون اكتراث ، يداها مسبلتان بامتسلا عجيبي ، كثيرون يرقبونها من النوازل ويشيرون بأعينهم ، من بينهم استطعت أن أميز «فؤاد» صبحوت وقد نسيت النور مشغلاً» (ص ٧٣) .

وهذا الحلم في الحقيقة يكتنز بدلالات جمالية وفكرية تضفي عمقاً جديداً على شخصيات الرواية ، وشخصية سرود التي أصبحت ترمز إلى فلسطين التي تعاني ولا تجد من يقبل عثرتها ، أو يعد لها يد العون ، برغم أن العرب — ومنهم فؤاد — يرقبون معاناتها وعذاباتها.

هذا على مستوى الاسترجاع الخارجي ، أما على مستوى الاسترجاع الداخلي ، فهو كثير جداً في الرواية ، لأن الكاتب كالقرواشة التي تنتقل من زهرة إلى أخرى لا يستقر لها قرار ، وهذا التكنيك الفني يجعل القارئ يتشوق لمعرفة مصير الشخصيات التي يقدم له الكاتب

الشخصيات فتعرف علاقاتها الإنسانية أو الاجتماعية ، مما يستلزم معه الفرار إلى أحداث ماضية أو إلى ثقب جدار الزمن ، لكي يستطيع القارئ ربط تاريخ الشخصيات للماضي بتاريخها الحاضر الذي يشكل زمن القص الروائي ، فتكون الشخصيات تبعاً لذلك واضحة المعالم ، ويكون القارئ عارفاً لأبعادها الداخلية والخارجية ، ومعتقداً بحقيقتها وواقعيتها .

وعبر مثال على ذلك شخصية «سرود» التي تمثل الإخلاص والصدق التضالي وضرورة استمراره برغم الجراح العميقة المترتبة على ذلك . فالكاتب يعود بنا من وقت لآخر مخترباً الزمن الحاضر وهو زمن القص ، إلى وقت سابق خارج هذا الزمن ليرسم أبعاد شخصية «سرود» الاجتماعية ومعاناتها النفسية قبل دخولها زمن الرواية وهو زمن القص ، وبذلك يتكامل الزمن عبر شخصية سرود . يقول الراوي :

«ربما لأن إبراهيم فوزي هو الذي قال له إن سرود كتبت في الشام مع أمها المظلمة ، وعادت إلى الجبل التي تركتها في السابعة من عمرها... قيل إنها دخلت جامعة دمشق لمدة سنة واحدة ، وحين ماتت أمها ماشرت إلى بيروت ، ولما كتبت سنة ١٩٧٦ قررت العودة في الصيف وأهل الجبل يحصلون الشيرة» (ص ٣٠ - ٣١) .

ولكنها عانت قبل عودتها من بيروت معاناة كبيرة ، ظلت تلازمها حتى بعد رجوعها إلى الجبل :

«جاءت ابنة الصناج عبد النبي «سرود» من لبنان . ذهبت — ملجأ للمرصة والمعلمون — لتنهضة الرجل المعجز . صيف ١٩٧٦ ... قالوا إنها مريضة قليلاً . قالوا إنها نهضة طيلة الوقت . حكّت عن انفجارات . سمعوها تصيح «تل الزعتر يحترق» (ص ٤٤) .

قريباً وتلك التي رآها يوم طلبوا منه نقل الشهيد إلى المستشفى ولكنه رفض. وبذلك نرى أن الكاتب يكثر من استخدام تقنية الاسترجاع بنوعيه معتمداً على كسر الترتيب أو التسلسل الزمني، ليشقّب الزمن الحاضر للشخصية ويلقي بها في أحضان ماضيها الذي يشكل ماهيتها وطبيعتها وأبعادها وعلاقاتها بالآخرين .

(ب) الاستباق الزمني :

ويقصد به «تقديم الحوادث اللاحقة»^(١٨)، لا مجرد التوقع أو التنبؤ بما سوف تؤول إليه الأحداث أو الشخصيات في المستقبل. فإذا كان الاسترجاع بنوعيه يؤدي إلى تعميق رؤية القارئ لأبعاد الشخصيات لتصبح مكتملة وناضجة، فإن الاستباق يقتل عنصر التشويق، لأنّ القارئ هنا يسبق وقوع الحدث، لينتهي بذلك السؤال التقليدي المهم الذي يحكم عالم الرواية بما فيه من أحداث وشخصيات وهو «ثم ماذا؟». وبذلك يختلف الاستباق عن التوقع، حيث تتوقع شخصية من الشخصيات أن يكون رد فعلها تجاه أمر ما إذا حدث، بصورة معينة، أو هي تتوقع الأحداث القادمة، بغض النظر عما إذا كان هذا التوقع سوف يحدث بالفعل أم لا، فقد يخيب ظن الشخصية أحياناً في توقعها أو في تنبؤها بالأحداث أو بمصير الشخصيات الأخرى. أما الاستباق فقابل للتحقق في كل الحالات. ولهذا أدرك الكاتب - عزت الغزاوي - بحس الفنان المبدع هذا المزايا الخطر، فندر استخدامه للاستباق، أو هو لم يستخذه .

وإذا انتقلنا إلى الرواية - موضوع الدراسة - فسوف نرى أن الكاتب لم يستخدم تقنية الاستباق الزمني لإمارة واحدة، وبصورة تكاد تقترب من الرمز، أو الإشارة غير المباشرة، مما يجعلها تنتمي إلى طريقة التنبؤ أو التوقع، أكثر مما تنتمي إلى الاستباق بمفهومه السابق. ويتمثل هذا، حين اتفق فؤاد مع الشركة البريطانية «وايتهد» لتصوير الفيلم التسجيلي عن المطاردتين، ووقوف الراوي

جزءاً من حياتها ويطوى الجزء الآخر، حتى يعود إليها مرة أخرى ليعطيها بعداً جديداً. وهكذا، فهو يبقى القارئ بين شد وجذب، وأخذ وعطاء حتى تكتمل أبعاد الشخصية بنهاية الرواية. ولنأخذ على ذلك مثلاً ينحصر تاريخه في زمن القصّ الروائي، وهو ما بين الخامس من شباط والسادس منه، لنترى كيف ينتقل الكاتب في يوم واحد بين شخصيات عدة هي على الترتيب : فؤاد والمقابلة التليفزيونية، عباس والعصيان المدني، الراوي نفسه، عودة إلى فؤاد، ثم عودة إلى عباس وبينان صفاته، ثم رحلة الراوي إلى عمان، وخلال هذه الرحلة يكر راجعاً إلى سرور في الجبل ليحادثها^(١٩).

ومن خلال ذلك يوظف الكاتب الحلم مرة أخرى، ولكنه هذه المرة الحلم الذي ينحصر في زمن القص، ليتغلغل من خلاله في أعماق شخصياته وما يستقر في لاشعورها من بعد عن النضال وارتباط بالشعب، خوفاً على مركزها الاجتماعي - وأعني بذلك فؤاد - الذي أصبح بشكل بالنسبة له أهمية قصوى، يتحتم المحافظة عليه والتمسك به بشتى الوسائل، وإن كان ذلك على حساب الآخرين. لنقرأ حلم أو كابوس فؤاد، بعد أن رفض حمل الشهيد إلى المستشفى خوفاً على مركزه الصحفي :

« ذات الشهيد . السلم منكفي بعيداً . غادره الصبي الصغير . امرأة حائرة تتلهى بشد شعرها، مربوطة من وسطها بحبل غليظ إلى السور، اقترب منها جندي ثقيل يحمل هراوة، رفعت يدها بوجهه حالماً وصلها . نقل هراوته إلى يده اليسرى، وشدها من شعرها . صاحت، قاومت . أشارت إلى الميت الذي كان الآن على طاولة خشبية قوية» (ص ٥٠ - ٥١) .

يلعن فؤاد بعد أن يصحو من هذا الحلم / النوم الذي يكون كالموت، ثم يقول: كان شكل المرأة

بحقيقة الأحداث التي تدور حولها الرواية، ولهذا رأيناها يركز من خلالها على مدى المعاناة داخل هذه المخيمات وخاصة مخيم قلنديا والمجمل، حيث يصف لنا مخيم قلنديا كالتالي :

«مخيم قلنديا يلمع بعد المطر، ويبدو كتلة من الحديد ... لكنني أيضاً عرفت ماذا يعنى أن تكون المجارى هاربة وسط الشوارع الضيقة، وماذا يعنى أن يأتيك ضيف من أصحابك ويسأل عن بيتك ليمشي وراءه عشرة من أطفال المخيم - حفاة - يدلون على البيت، والبيت غرفة يتيمة وساحة صغيرة من تراب» (ص ١١).

ولكن يبقى هذا المكان مع ذلك مكاناً متخيلاً وغير حقيقي برغم أنه يستمد عناصره من الواقع والحقيقة.

يضاف إلى ما سبق، أنَّ الكاتب عادة يختار الأماكن الضيقة، مثل شوارع مخيم قلنديا الضيقة، بيت فؤاد، السجن، وأخيراً المجمل من خلال بيت واحد هو بيت الحاج عبد النبي والد سرورة، ليعكس معاناة الفلسطينيين. وبذلك تصبح الرواية رواية فراغات، أي رواية أماكن لا يكتظ بها الناس، أو أماكن هجرها صخب الحياة كما هو حال المجمل أثناء المطر. وبذلك يكون الفراغ وسيلة من وسائل تصوير المعاناة النفسية وتطهير الروح من الآلام، أو هو «بعد آخر من أبعاد الصراع النفسي وتخليقة تتيح لصوت الشخصية التكتيفي الدرامي في لحظة التأمل»^(١٩). وهذا ما حدث للراوى عند وصف مخيم قلنديا، ولنا أن نتصور كلمة «مخيم» وما تحمله من ازدحام بالناس، إلا أننا نجد عند الراوى فارغاً خائواً وخالياً من المرة، وهذا ما جعل الراوى يتساءل «أين ذهب الناس» (ص ١١). ولهذا قلت سابقاً إن الكاتب يخلق عالماً متخيلاً جديداً على أنقاض الواقع، حيث لا يمكننا أن نتعرف مخيم قلنديا أو المجمل مثلاً

موقفاً معارضاً لهذا الأمر، خوفاً على حياة المطاردين. لذلك نراه يذهب إلى المجمل لمقابلة إبراهيم فوزي ليبثه مخاوفه هذه، ويجعله يعدل عن رأيه، ولكنه لم يستطع مقابلته، فقابل سرورة وحادثها عن فكرة الفيلم وكيف بدأت، فتوجه له السؤال التالي:

« ما الذى يقلقك بالتحديد»

فيجب : - أخاف أن يكون الفيلم مصيدة» (ص ١١١).

وقد انتهى هذا التصوير بتحقيق نبوءة الراوى، بهجوم قوات الاحتلال على المطاردين أثناء التصوير، ثم قتل إبراهيم فوزي. وبذلك تكون الإشارات فى هذا المشهد أقرب إلى التوقع أو التنبؤ بالأحداث ومصير الشخصيات. ثم تتعلم هذه الإشارات النبؤية على مستوى الرواية ولا نقابلها مرة أخرى .

ثانياً : جماليات التشكيل المكاني في الرواية :

(١) طبيعة المكان ووظيفته :

يخلق الكاتب عادة عالماً روائياً تقع فيه أحداث الرواية، يعتبر انزياحاً عن عالم الواقع، باتجاه عالم متخيل وإن كان فى الأصل يستمد من عالم الواقع، إلا أنه يختلف عنه اختلافاً جوهرياً يجعله قادراً على أن يسم المكان بسمات تجعل له تأثيرات واضحة على شخصية ما من شخصيات الرواية، أو العكس حيث تخلع الشخصية على الأشياء الخارجية صفات جديدة، تكون معادلاً موضوعياً لما يدور فى داخل الشخصية من أحاسيس ومشاعر.

هذا وقد وردت إشارات كثيرة إلى أماكن معروفة فى فلسطين على سبيل المثال: مخيم قلنديا - مخيم الدهيشة - مخيم الأمعري - المجمل ... الخ. وقد قصد الكاتب من خلال استخدام هذه الأماكن لإيهام القارئ

الأشياء وبمعناها الإنشائي، ولذلك نراه يصف البيت قبل الدخول إليه، وأثناء وجوده فيه من الداخل، يقول :

«بوابة خشبية قديمة مفتوحة مثبتة إلى جدار حجري. فاحت رائحة نبتة ريحان بطريقة شهية. كان مدخلاً نظيفاً انتشرت على طوله نباتات شديدة الخضرة ويضع شجيرات جوري وعن بعد انضمت معالم بيت عتيق» (ص ٦٠).

ثم يقول :

«دخلت إلى البيت وأحضرت كرسيّاً من القش تهالكت عليه» (ص ٦١).

ثم يتحدث عن جلة سرورة :

«ملت يدها إلى الخزائنة الخشبية أمامها، وقتحت علبة قديمة، ناولتني منها رزمة أوراق خبائها بجيبى ... تركت ابنها يمشى على المصطبة» (ص ٦٨).

وهذا غيض من فيض استقصى فيه الكاتب الأشياء المكونة لبيت سرورة، وهي كلها تعطينا صورة حقيقية للمعاملة النفسية والاجتماعية والاقتصادية التي تعانيها سرورة قبل و بعد عودتها من الجدل .

(ب) الوصف النفسي :

وينى بوقع الأماكن والأشياء على النفس، ومدى تأثيرها بها، مما يطبع الأماكن بطابع شعوري خاص، أو بمعنى آخر، حيث تصبح الأماكن حاملة لقهم شعورية مؤثرة، يتضح من خلالها عمق الشخصية وأبعادها النفسية، وتصرفاتها الخارجية . ولهذا أكثر كتاب تيار الوعي من هذا الوصف، في الوقت نفسه الذي لم يهتم به كتاب الواقعية الذين اهتموا بالوصف الخارجى المنعزل عن الطبيعة النفسية للشخصية. وهذا يعني أن كتاب

رغم وجوده المادى أو الواقعى، لأنه سوف تصلنا حقيقة غياب الأجزاء المكونة له المرصودة داخل الرواية بغيبة أمل كبيرة، أصيبت بها من قبل إحدى ناقدات عالم بلزاك الروائى حين ذهبت إلى الأماكن التي وردت فى رواياته لمشاهدتها عن كثب، فاكتشفت أن علله يقوم على خدعة ضخمة (٢٠). وبهذا يشكل وصف المكان أهمية بالغة فى نسيج الرواية، باعتباره ذكراً لأماكن يتشكل من خلالها الواقع الخارجى والداخلى للشخصيات. ولهذا يمكن تقسيم المكان بحسب وصفه إلى قسمين رئيسيين:

(أ) الوصف الموضوعى :

ويعنى باستقصاء عناصر المكان الخارجية المكونة له التى تساعد على معرفة أبعاد الشخصية، وما يميزها من صفات تختلف بها عن غيرها من الشخصيات الأخرى. من ذلك مثلاً وصف مكونات مكتب فؤاد وهى: عدة مقاعد - صورة جدارية - طولة - ساعة حائط آتقة - تليفون - مصباح فى السقف. وهكذا يكون الكاتب قد وقف عند هذا الحد من وصف الأجزاء المكونة لمكتب فؤاد، ولم يستقص كثيراً من الأشياء المهمة المكونة لهذا المكتب التى تساعد على وجود تصور تستطيع من خلاله أن تحكس حقيقة فؤاد النفسية والاجتماعية، باعتباره مثلاً تخفى عن النضال فى سبيل المال والمركز الاجتماعى الذى لا يظهر أثره كثيراً من خلال الوصف المكثف. وبهذا نرى عجز الأنماط و «قصورها الوصفى عن إقامة العالم التخيلى» (٢١)، لبعدها عن وصف واستقصاء أشياء مهمة تتحد من خلالها أبعاد جديدة تضاف إلى رضى القارئ عن شخصية من الشخصيات الروائية المحورية.

فإذا كان الكاتب لم يحالفه التوفيق فى استقصاء الأشياء المكونة لمكتب فؤاد أو بيته، فإنه قد استقصى الأشياء المكونة لبيت الحاج عبد النبى عندما سافر إلى الجبل، وقد تناول ذلك بفتية المبدع الذى يدرك عمق

(٢) انحلال المكان وتركيبه :

إذا كان الكاتب قد اتبع بناءً خاصاً في تقنية انحلال الزمن وتركيبه، فإنه قد اتبع التقنية الفنية نفسها مع المكان، باعتبارهما متلازمين، يرتبط أحدهما مع الآخر ارتباطاً جلياً. ولهذا نرى الكاتب في فصول الرواية كلها يعمد إلى تركيب الحدث في المكان، ثم يفاجئنا دفعة واحدة بانحلاله والسفر مع شخصية أخرى إلى مكان آخر، وذلك لكي يتخلص من الرتابة والملل، إذا رُبَّ الأحداث ترتيباً زمنياً ومكانياً طبيعياً أو منطقياً تأباه النفس الإنسانية، لأن هذا السكون المكاني لا يتوافق وطبيعتها المتوتبة، وبذلك يبقى الكاتب على عنصر التشويق متوقداً لدى القارئ. وهكذا أصبح الراوي «يحرك القارئ في جميع الاتجاهات ليقدّم له المشاهد والملاحظات والاستبطانات والأحلام» (٢٣).

يضاف إلى ما سبق ميزة جمالية أخرى، وهي إيهام القارئ بحقيقة الأماكن والأحداث التي تدور حولها الرواية. وبخبر مثال يوضح هذا الأمر (٢٤) الفصل الخامس عشر من الرواية، حيث يبدأ الكاتب بوصف اهتزازات الجسر تحت أقدام الحافلة أثناء سفره إلى عمان. ثم ينتقل فجأة إلى مكان آخر، حيث يكرّ راجعاً إلى حكايات جلسته عن الميت، ثم يعود إلى تذكّر لحظة وداعه لصليبه الذي يسافر الآن من أجل لقائه، ثم ينتقل إلى نادر في سجنه... ثم ينتهي بتصوره للحديث المتوقع الذي سيكون بينه وبين صليبه عند وصوله إلى عمان. وهو في ذلك كله يوظف الحكاية والحلم، ويستغنى التناص (٢٥) بدلالاته الشعرية والنفسية، المستمدة من القرآن الكريم، ليعبر من خلال ذلك كله عن توقه للحرية وخاصة بعد أن عبر الجسر، أو تعبيره عن قساوة الاحتلال من خلال حكايات جلسته عن عصاة القرية... الخ.

الواقعية لم يهتموا بربط المكان ووصفه ومكوناته بوظيفة فنية وجمالية يمكن من خلالها إضاعة جانب مهم من جوانب العالم النفسي للشخصية. وبذلك يكون العالم الخارجي وما يحتويه من أشياء وأماكن علماً محايداً يوتي به غاية في ذاته وليس وسيلة من وسائل الكشف النفسي لعالم الشخصية. وبذلك نرى أنّ كتاب تيار الوعي، على عكس كتاب الواقعية، قد نظرنا إلى الأشياء والأماكن «على أنها حقيقة غير مستقلة عن الشخصية» (٢٦). أي أنها مرآة تنعكس عليها النفس وتتأثر بها، ثم يترجم هذا التأثير من خلال سلوكها وأفكارها وتصرفاتها.

ومن الأمثلة التي تدل على ما سبق : وقوف فؤاد أمام اللوحة الجدارية المعلقة على حائط بيت رافت، مما لفت نظر الراوي لها الذي علّق قائلاً :

« لست أدري لماذا بدا ضوء المصباح خافتاً تلك الليلة، بحيث بدت الصورة بالنسبة لي وأنا أجلس في ركن الغرفة باهتة وقديمة » (ص ٥ - ٦) .

والحقيقة أنّ الصورة الجدارية لم تكن باهتة ولا قديمة، وإنما وقع الأحداث على نفسية الراوي هو الذي جعل هذه الصورة كذلك، لأنه كان ينتظر قدوم عباس طوال الليل دون أن يأتي، مما جعله عصيباً وقلقاً، فانعكس ذلك على رؤيته للأشياء .

هذا وقد وردت بعض الإشارات الأخرى، مثل وقع المجلد على نفس فؤاد والراوي حين زارها لأول مرة بعد طول غياب، أو رؤية الراوي لضوء المصباح في مكتب فؤاد، حيث كان يضفي على السقف لزوجة زيتية... إلخ. وهذه الإشارات المكانية مجتمعة تعتبر مرآة تنعكس عليها الصفات النفسية للشخصية، ويجعل لها الكاتب وظيفة جمالية، هي الوظيفة التفسيرية، حيث تفسر لنا سلوك الشخصيات عن طريق المظاهر الخارجية وانعكاساتها النفسية .

وحالة، لأن الكاتب يختار أو ينتقى بعض الأحدا أو الأماكن لفرض جمالي وفكري ونفسي، كما يستثنى بعض الأحداث أو الأماكن ويبقيها في الظل بسبب حياديتها، وعدم ارتباطها بدلالات نفسية أو إنسانية عامة. وبذلك تتحول الأماكن والأشياء في الرواية إلى رموز موحية ترتبط بالشخصيات وتدل على عالمها النفسي .

وبهذا تكون تقنية انحلال الزمن وتركيبه تقنية فنية، تسم الرواية بالحركة والحيوية التي لا تهدأ ولا تعرف القرار، مما يجعلها شاققة، وقرية من نفوسنا ومن تصرفاتنا اليومية، حيث نعود بين الفينة والأخرى إلى تذكر بعض الشخصيات أو الأحداث أو الأماكن التي ارتبطنا بها عاطفياً ونفسياً. وبهذا تكون الرواية أيضاً تعبيراً عن الحياة الإنسانية بشتى أشكالها، ولكن بصورة مختارة ومنسقة

المواش :

- (١) مالك الطائي : الزمن واللغة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص ٩ .
- (٢) انظر ما سبق ص ١٠ ، ص ١١ .
- (٣) انظر ما سبق : ص ١٩٦ .
- (٤) سيزا قاسم : بناء الرواية (دراسة مقارنة لتلاية نجيب محفوظ) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ ، ص ٤٦ .
- (٥) سليمان المطار : حلية النمل ... حربة التحلل ، فصول ، المجلد الحادي عشر ، الممد الرابع ، ١٩٩٣ ، ص ٩٨ .
- (٦) نظير سيزا قاسم ص ٧٤ .
- (٧) ميخائيل باخين : شعيرة نوسوفسكي ، ترجمة جميل التكريتي ، دار لويكال ، المغرب ، ١٩٨٦ ، ص ١٠ .
- (٨) محمد يرادة : الرواية أنقا للشكل والخطاب للمتحدثين فصول ، المجلد الحادي عشر ، الممد الرابع ، ١٩٩٣ ، ص ١٦ - ١٧ .
- (٩) سيزا قاسم : ص ٣١ .
- (١٠) سليمان المطار : فصول ، ص ٩٨ .
- (١١) سيزا قاسم : ص ٢٩ .
- (١٢) ميمى العيد : لغوة مكشوف ، ص ٢١ .
- (١٣) ميمى العيد : في معرفة النص ، دار الأفاق الجديدة ، بيروت ط ٢ ، ص ٢٢٧ .
- (١٤) سيزا قاسم : ص ٤٣ .
- (١٥) ما سبق : ص ٤٠ .
- (١٦) ما سبق : ص ٤١ .
- (١٧) انظر الفصل التاسع والعاشر من فصول الرواية .
- (١٨) سيزا قاسم : ص ٤٤ .
- (١٩) محمد أبو المطا : رزمن الرواية الإنسانية أينما ، فصول ، ص ٢٢٧ .
- (٢٠) سيزا قاسم : ص ٨٤ .
- (٢١) ما سبق : ص ٩٤ .
- (٢٢) سيزا قاسم : ص ٨١ .
- (٢٣) محمد يرادة : الرواية أنقا للشكل والخطاب للمتحدثين ، فصول ، ص ١٩ .
- (٢٤) تبرز هذه التقنية الفنية بصورة جلية منذ الفصل العاشر في الرواية .
- (٢٥) التناص هو : نص أدبي يدخل في علاقة مع نص أو نصوص أخرى .

استراتيجيات السخرية

في رواية (إميلشيل)

عبد النبي ذاكر



والتزام بالمستقبل وانحياز للإصلاح والأحسن. وهي بالتالي رؤية ورؤية مغايرتان تنسكبان في لغة معمدة بالنار والنور، لتجابه لغة الهجنة، والانتظار والاحتضار. من هنا تأتي بلاغة السخرية لتحاصر بلاغة اليومى والمألوف والمكرو، وتخاصر بلاغة الاستحالة، مفجرة أبعادها السيكلوجية والإيديولوجية والإستيطيقية، مقدمة صوابها في «زمن الأخطاء»، لأنها أقوم المسالك إلى أبجدية التصحيح.

إن سؤال السخرية هو سؤال الكتابة المشاكسة الخالفة والمختلفة المترصصة بالنمطى والمنمط والمنحط من الزمكان والإنسان والقول، لكن عبر استراتيجيات خطابية تند عن الحصر. ونحن في مغازلتنا لنص منمنع كرواية (إميلشيل) لسعيد علوش، لانتطمح إلى أكثر من رصد بعض هذه الاستراتيجيات والوقوف عند بعديها البلاغى والإبلاغى. وحسبنا من ذلك الوقوف عند بعض تجليات السخرية فى النص المذكور وهوامشه، أى فى المتن الروائى ونصوصه للملحقه (Paratextes) سواء منها الإيقونية أو المقدماتية أو الوثيقية أو التوثيقية.

السخرية لا تعنى مجرد الاستهزاء والانتقاص من اللامرغوب فيه والمبتذل. إنها بدليل أخلاقى وإيديولوجى للأخلاقى الردى.

فهى تقدم الزمان والفضاء البديلين للزمن والفضاء الموبوعين، لأنها وعى انتقادى أو انتقاد واع لا يصلح الواقع ولا بهادته، بقدر ما يترصده ويلينه، إنها حكمة من لا حكمة له، وبدل من لا بدليل له، تجابه عنف الواقع المتكلس بعنف البسمة الحرون. تفضح وهم الواقع، مفشية سر حقيقة وهمه. إن السخرية ترفد المتلقى بسعادة وفرح يفتقدتهما فى المرجع الذى يكبله بسخاء مكر، وأجوبة مسببة. إنها تطرح سؤال واقعها الممكن والمستحيل لتفتح كوة الأمل وتوقد فانوس ديوجين فى زمن الحلكة والقنامة. وهى بقدر ما تفتح للبسمة طاقة، تفتح طاقات بصرك وبصيرتك على المأساوى والفجائى والمريب. إنها لحظة اللافتاق والاختلاف فى زمن التواطؤ والانسجامية الرتيبة والأطر المزيفة والمنحطة، فهى رصد للنقيض والمتناقض، للمستلب والسلبى،

على هامش النص ..

«سعيد» علوش هو اسم المؤلف الرابض أسفل الغلاف تحت صورة إيقونية لبيضة انشقت عن مدينة مسيحية وعلامة تنصرها الصليب المنتصب فوق بناياتها بشكل ظاهر. إن لون السواد الذي يجلل اسم المؤلف يحكي لون انشطار البيضة وشقوقها. وهو لون يجلل بالمثل اسمين آخرين هما: إميلشيل، ورواية. إن الأسماء تأخذ لون الانشطار. والقضاء الصليبي المتبرعم الناتج من البيضة يعلن اندحار قضاء «بيضة الإسلام». إن هذا المسخ الساخِر يؤثر على وجود الخارج في الداخل. ولهذا ستكون «إميلشيل» رواية هذا المسخ وهذا الانشطار، وسيكون سعيد شاهدنا على انشطار عالم يرزح تحت ثقل مواضعاته وأكراهاته وقوانين «لعبته الاجتماعية»، حاملا على منكبيه «إميلشيله» المتخففة حالما بزمانه الإميلشيلي المفترق. ولعل من سخرية القدر أن تولد هذه الرواية في قماط مطيعة الأندلس (الفردوس المفقود)، وتصدر ضمن مطبوعات (الزمان المغربي)، عنوان مجلة كان يديرها المؤلف قبل أن يحكم عليها بالتواري. وفيها كان يحمل هم مشروع البحث عن الزمان المغربي الضائع (الثقافي والسياسي والفني، ... إلخ). وضمن البحث المضني عن الزمان المغربي المفقوت، تأتي «إميلشيل» رواية تعلن انتسابها للمؤلف أولا، ثم «حكاية» تنسب إلى «السائل عن الغائب والحاضر من أهل المنابر والخابر في أمر النهر المالح والسائل. مخطوطة تحت رقم ١٩٨٠ عشر عليها بحوزة رجل مجهول الاسم معروف اللسان ناظم على عصره متفائل من أموره. كان الإنسان له ولنا. إنها تأتي بدبلا «للسيناريو» الذي طال انتظار مخرجه، و «للقصة» التي لم يرفع عنها الستار أو ينزل، و «للقصيدة العصماء» التي ما زال شاعرها يلهو ببعض السيجار واحتساء عرق العراق. إن رواية «إميلشيل» تأتي لكسر هذا الانتظار وإدانة هذا الانشطار. وهو نشاط يعكسه الفصل الأخير من الرواية الذي يحصل صكوك إدانة، أي وثائق نعتبها

بمشابهة نصوص ملحقة، لكنها لا تخرج عن مدار الاستراتيجية العامة للرواية. من هذه النصوص التي تقع كلها تحت فصل يحمل عنوان (محجوزات إميلشيل) نجد بيانا «من أجل الحقوق النقابية والتضامن مع المطرودين والموقوفين ومن أجل التراجع عن القرارات التصفية» وإعلانا عن «فتح تحقيق نزيه لتحديد مسؤولية الوفاة في هذه القضية التي ليست الأولى من نوعها» وصورة بانورامية لنيويورك، وبرقية تخبر صاحبها باستحالة سفره، وصورا لنساء عاريات يدخن، يليهما مباشرة غلاف كتاب (الروض العاطر في نزهة الخاطر) للعالم العلامة الشيخ سيدي محمد التفراوي رحمه الله، ثم بعض بنود حقوق الإنسان ومسألة التعذيب الجسماني أو الذهني، ونكتطف منها المادة رقم ٢: «أي عمل من أعمال التعذيب أو العقاب أو المعاملة القاسية أو غير الإنسانية أو المهينة يشكل إهانة لكرامة الإنسان»، ومن النصوص الملحقة عناوين بعض الجرائد والمجلات التقدمية المصادرة كالمحرر وأنفاس، يتلوها نص شعري لأوجين بوتري (E. Potlier) مطلعُه :

إنه الضلال الأخير

لنتكلل وغدا

سيكون العالمي

هو النوع البشري.

بمده ملفوظ رابطة (الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر) في رسالتها إلى رئيس المجلس البلدي: «ضرورة صيانة حرمة مقابر المسلمين أسوة بمقابر اليهود والنصارى».

إن هذه النصوص الملحقة جميعها وردت تحت فصل أخير غير مرقم الصفحات. وكأننا به يوقفنا على معالم «اللعبة الاجتماعية» في واقعيتها ووضوحها، بعد أن طوف بنا في معالمها برموز التخيل وعلى عتبة هذا الأخير نصحو على شهادات الإدانة.

ويفتح باب المضاريات التخسوية (...) الديموقراطية صندوق خشبي بقفل كبير، بفتحة صغيرة، كفتحة آلة التصوير يدخلها النور، قد ترسم المرئيات وقد تحترق المرئيات (ص ٢٥). في إميلشيل «زوج» الجيو «بالمسيو ومدمام تريانو لمدة شهر كامل» (ص ٦٦). في إميلشيل القاتل كالمقتول والهارب كالمهرب والمفتصب كالمفتصب (٤٨).

مباركة على مولاه :

في مملكة إميلشيل السعيدة «لا يكاد بيت يخلو من خادمة (..) لقد أصبحت كل خادمة تقفني خادمة يبيتها حتى تنفرغ ببيت نعمة أكثر (..) أنت أمام اختياريين لا ثالث لهما : إما أن تتزوج امرأة خادمة، وإما تتزوج زوجتك بخادمة» (ص ٦)، والخادمة هنا مرادفة لكل «مباركة»، خلافا للأسماء الحسنى ذات الإهراء الطبقي في النص : زوزو، فيفي، فاني، لولو، والقائمة مفتوحة إلا في وجه الشريحة الأولى التي تولد «مباركة بالفطرة» : «من سمائي مباركة مع أن اسمي لا يوجد بأي سجل عدلي» (ص ٨). إن الجواب جاهز عند فيفي : «الخادمة تولد خادمة ولن تلد إلا خادمة» (ص ٦) ثم «من سمي هذه الكلية مباركة إنها نحس» (ص ١٠) هذا هو قانون إميلشيل السعيدة، الذي مستمر عليه مباركة : «أنا خادمة وعشيقه الزوج بكل خلوة. خادمة في الحضور سيدة في الغياب» (ص ٦). إلا أنها لا تفهم ما تجيب به إذا قال لها زوج فيفي «موت أمور»، أماهما فيتحدثان «عن أشياء كثيرة تتدخل فيها الحلاقة والخياطة والمطل والحساب البنكي» (ص ٦).

إن مباركة التي ابتليت بهذا الاسم ، دون إنذار، لا تعرف اسما للطفولة : فالطفولة المرحية لقوت القلوب وشمس الدين اللين تتعتهما «بأبناء الأراب لنعمتهما» (ص ٩) و «بالشموع البيضاء» (ص ١٠) لشدة بياض

تلك إذن مجمل المعطيات النصية الملحقة التي سيسبح النص في فلكها، والتي أسهمت إلى حد بعيد في تفجير نواة السخرية؛ هذه السخرية التي ستلف الفضاء وزمانه وشخصه (الأنا والآخر) ونصوصه.

الفضاء السديمي ...

في البداية تقدم (إميلشيل) بهذا التوصيف الساخر «مملكة إميلشيل السعيدة»، إلا أننا سرعان ما نفاجأ بأنها ليست إميلشيل التاريخية والواقعية، التي نجد فيها المرأة كرامتها في ظل زوجها، والرجل كرامته في حضن زوجته، دون غيرها، إنها إميلشيل المتخيلة التي توجد في بلاد العروبة والإسلام كلها. إنها «إميلشيل» (التي) تبحث عن كرامة (ص ٢٧)، وعن تاريخها المنسي ووجهها المنفي، حيث يولد الإنسان مصلوبا ويحيا مصلوبا، ويلقي وجه جداره مصلوبا (ص ٢٦)، وحيث «لا أحد يختار مهنته» (ص ٥٨)، وحيث «الرابع كالخاسر والخاسر كالرابع» (ص ٢٧)، «الكل خاسر خاسر خاسر من الوزير حتى السمسار» (ص ٧)، «الكل يصيح : «التصحيح» «التصحيح». وإميلشيل علية، تمرض لحد الموت (ص ١١٨). إن «الأعشاب لا تثبت في مملكة إميلشيل السعيدة إلا فوق جماجم المحتشدين والمغبين والمغفولين» (ص ٢٢). إنها «كسوف كبيرة ولا بد للغفلة أن تحتل مكانها بين البائع والمشتري» (ص ١٩)، ولاقتسام مناطق النفوذ «بعلم فوقها بالأحمر والأزرق والأخضر والأسود والوردي والقرنفلي وحزام لفاطمة الزهراء» (ص ٢٠). إن «تجار الحبوب وباعة قارورات الدم» قد جعلوا كل شيء قابلا للاستثمار، والآلات الالكترونية الحاسبة بدورها حولت كل شيء إلى رقم :

«ما هو رقمك؟ ما هو حجمك؟ ما هو اسمك؟ رجل مسالم = 0 امرأة عالة = 0 طفل بالشارع = 0» (ص ٢٣).

في إميلشيل الكل «يعيش على عدد الجرائم» (ص ٢١) وفيها «تطلق النار على ميت» (ص ٢٥)

وقانون اللعبة هنا هو الذى يسهل فى أدائها:

عليك يا مباركة أن تطعمى السحفاة التى تحت بطنك كما قال لك السيد. بالرغم من أنه فقاً عينها الوحيدة. يومها عرفت كيف يمكن أن يسيل الدم من سحفاتك قسراً. ويومها فهمت لماذا يقولون بضرورة قطع رأس نعبان الأطفال الصغار يوم الختان، لأن الجميع يلعب لعبة الشعبان والسحفاة (ص ٨ - ٩) .

بهذا العنف الجنسى ينفضح العنف الطبقي المؤسس لبلاغة الخرق والاختراق: (مصائب قوم عند قوم فوائد).

الفضاء السدومى مرة أخرى :

فى هذا الفضاء المتخم بسعادة القهر والإكراه، يظهر وجه آخر لإميلشيل السدومية الراشحة بالخطيئة.

«الرجل الثانى: اتركها لى، أنت الآن زوج زوزو زوجتى».

قال الرجل الثالث: النساء للرجال والرجال للنساء. الشيوعية أهون فى نساءنا على أن تكون فى بلدنا» (ص ٤٢) .

«أعتقد أن زوجتى كانت ألد يفراشك من زوجتك بفراشى» (ص ٢١). إن الزوجة فى إميلشيل السعيدة «لم تعد كذلك إلا على الورق العذلى» (ص ٧٣)،

وحق لهذا الوسط المثقل بالخطيئة أن يجعل من «الرجال النساء، ومن النساء الرجال» (ص ٣٥) ومن الفئات المسحوقة دواء العاقر والباحثات عن الخلاص فى الجنس» (ص ١٧). إن أباطال الفروسية هؤلاء لا

بشرتهما ونعمتهما، لأنهما «يهيآن لمن لا يحتاج منهما أى مجهود عضلى» (ص ٩)، كل ذلك يذكرها بمرحلة مغتصبة من حياتها :

«حياتك لم تفرغى فيها للعب. أول مرة طلب منك فيها أن تلعبى كانت مع زوج فىفى. لم تعجبك لعبته أول مرة لأنه سبب لك ألماً. وسال خلالها الدم. قال لك: إنه مجرد جرح بسيط، عليك أن لا تخبرى به فىفى (..) طمأنك بأنها المرة الأولى والأخيرة التى يسيل فيها الدم والألم» (ص ١٨).

«قال لك: فى قديم كان الخدم يهدون أسيادهم الليلة الأولى من عرسهم. أما الآن، فعليهم أن يأخذوها متى شاءوا».

كم تحبسين رغبة فى اللعب كهؤلاء الأطفال. الغمايضة تفزعك. لعبة الباشا تفزعك» (ص ٨).

وهى الآن موطن تندر «الحامى» و «الموظف الكبير».

الأول : «لقد وجدت لك زوجاً لا يفادر فراقه» (ص ٩).

الثانى : «هل أنا الذى عثرت لك على زكروم المدينة» (ص ٩).

ومع ذلك، فهى لا تترك الفرصة تمر دون أن ترد «امنحوا هذا الزكروم لنسائكم» (ص ٩) لأنها :

«تفكر بجنسهم الجديد . فهى لا تعرف أيها زوجة من من من .. ولا زوج من من من .. فهم لا يتبادلون إلا جيوبهم وسياراتهم. أما من هم أبناء من .. ومن هن فتيات من .. الجميع عند الجميع، لأن قانون اللعبة يقتضى منهم حل مشاكل النهار ليلاً فى ارتياح كامل لا متلاك مفاتيح ملكة إميلشيل السعيدة» (ص ١٠) .

مجموع المجاهدين الذين كانوا يحاربون الخارج، ولكن كل شيء يأتي الآن من الخارج، وحتى مقياس المكانة والجاه والمراتبية يأتي من تعاقد مع شيطان الخارج» (١٠٧).

ولا يمتلك الداخل مقاومة الزحف الأخطبوطي لشيطان الخارج المخترق إلا اختراقه جنسيا :

«أتذكر كيف تزوجت لمدة سنة كاملة صغير بريطانيا العظمى وزوجته . أتذكر كيف كنت تستغرب أن يكون هذا القطعة من الإسفنج يدير سياسة بريطانيا العظمى . يومها بصقت على الدنيا، وضحكت حتى سقطت على قفالك، واكتشفت بأنه لولاك مادارت سياسة بريطانيا العظمى خلال سنة » (ص ١٤).

هذا عن عباس مول الفاس، أما الرجل الثاني الجيو فإنه بدوره «تزوج بالمسيو ومدام تريانو (الفرنسيين) لمدة شهر كامل » (ص ٦٦).

وقد يتم اختراق الآخر هناك جنسيا من حيث لاسبيل إلى اختراقه ثقافيا. جاء في الرواية عن علاقة اليهودية الأمريكية جيني بالصحفي المغربي :

«هصرت صدرها بسعادة وحلم غريبيين، كما لو كنت تضم كل قارة أمريكا، إلا أنها كانت آلهة جنس، لا يمكن أن تشدها إليك دون أن تصدر الكلبة آهات وأهات غريبة » (ص ٩٣).

ويضيف الصحفي على لسانه :

«إنها تذكرني دائما بالرسامة في إميلشيل، وهي تمارس الجنس كحشرة لانعرف غيره. طوال حياتها وهي لا تبحث إلا عن العضو القائم، بكل الوسائل الثقافية الممكنة وغير الممكنة. قالت لك يوما :

يمتلكون الضيعات ولا العمارات، فغير ذواتهم التي يستنزفونها حتى النهاية، لا يمتلكون ما يمتلكه الذين «باعوا أرواحهم للشيطان بالعملة الصعبة» (ص ١٣).

ومقابل فيفي «تلك الكلبة اللعوق اللعوس» (ص ١٣) وأضرابها الذين لا يمتنعون عن مضاجعة أي كلب أجرب ضال بعد منتصف الليل» (ص ٦١)، تقف شخصية الولية الصالحة للآزهر التي :

«لم تسبح مرة واحدة في حياتها، وحتى زوجها لم تره، ولا مرة واحدة في حياتها عاريا. كان يطفى المصباح قبل أن يتحلل من ملابسه. وكثيرا ما كانا ينمان بثيابهما. يمكنها أن تقسم أنه لم يلامس جزءها الأعلى. كان كلما اشتهاها يتخلص فقط من ثيابه التحتية، كما يخلصها هي كذلك لأنها تستحي أن تصنع ذلك من ذاتها» (ص ٤٦).

الاستلاب الأنطولوجي :

إن دراسة العنصر السابق تتم عن شكل من أشكال العلاقة الموبوءة بين شخصين ينتمون إلى الهنا (مهما حمل بالهناك)، وبالأنا (مهما تبطن بالآخر). وهذا مدعاة للحديث عن ثنائية (الأنا/ الآخر) أو داخل، خارج، التي ترشح بدورها بالأوان من السخرية المرة، وأنماط من المفارقات القائمة.

الخارج في الداخل :

من يوم ما قتل البرتغال زوجة للآزهر :

«في إغارة على الدشر الصغير، وهي حزينة وترفض كل شيء يأتي من الخارج، زوجها مات مجاهدا، وهو يرقد إلى جانبها مع

— العرب لا يعرفون ممارسة الجنس .

قلت :

— لأنهم لم يدرسوه بالكتاتيب القرآنية
(ص ٦٤).

وقد كان المشهدان فرصة لتفجير المكبوت السياسي
أولا : «تصوري يا جيني أن كل الذين صوتوا (٠٠)
أذيعت أصواتهم بصوت المتغييبين» (٢٩)، والمكبوت
الشفافي ثانيا : «إنني أطلب الكمال (٠٠) أبده (أى
طفلى) أوروبى الذهن، عربى القلب» (ص ٩٧).

جنة الشوق أوطارق الذى فتح أوروبا :

«الهناك» بالنسبة لشخص «الهنا» قضاء فردوسى
لا يلجأ إلا «زعيم أو كريم أو مسخوط الوالدين» زعيم
لا تفتح له أبواب أوروبا إلا من فروج نساءها، وكريم لا
كرامة له إلا بما يفيض عليه عضوه البتار كسيف خالد
أوطارق من غنائم ما وراء البحر :

« إنه لم يكن يعرف بأنه يحمل تحته سيف
خالد وطارق إلا يوم تعرف عليها (٠٠)
كلكم طارق يا أخوتى، لو تعرفون سرحوا
خيولكم لتعبر البحر (٠٠) إذا طلب أحدكم
لمسلم الجنة فليتمن له دخولها من أبواب
أوروبا » (ص ١١٧).

إن جنى لذة فردوس الهناك لا تكون إلا من نصيب
بوشعيب وأمثاله ممن باعوا لحم أمهم مقابل عقد عمل
فى شركة غريبة :

« بوشعيب اشترى عقد عمله بمعمل رونو
من المنزل الذى ورثه أمه عن أبيه، عن
دفعوات الجنود خلال أيام السبت والأحد
لها. إلا أن المال لا وجه له، كما أنه لا
يتكلم. من يجرؤ الآن على اتهامه بالحرامى.

واحد يأكل من لحم والده، وآخر من نهد
والدته، إلا أنه وجد كرامته وراء البحر »
(ص ١٠٨)

نعم « كرامته » وهو الذى كان « سرواله يفضى سر
مقلعه من كثرة قدمه، يأتى الآن من الخارج بسيارة قد
الخلاها هو الآن باستطاعته اقتناص كل مرافقات
الحى، بل تطمع فى ماله المتزوجات أيضا » (ص ١٠٧)،
ولكنها «كرامة» من طينة «كرامة» قداماء المحاربين :

«قبل ثلاثين سنة خرج الجنود لمحاربوا إلى
جانب الحلفاء بحثا عن الكرامة. فممنهم من
ضمنها عن طريق معاشات فقد يد أو رجل أو
رأس أو حياة، ومنهم من ضمنها عن طريق
رقبة عسكرية. وبيع الجنرالات الحرب
وخسرها الجند » (ص ١٠٨).

إنها كرامة من لا كرامة له .

بلاد الشمس والانتظار:

رأينا كيف أن «الهنا» مسكون بهوس «الهناك»
بحثا عن كرامة موهومة، والآن نتوقف برهة عند صورة
الآنا والهنا لدى الآخر كما وردت على لسان كل من
المسيو تريانو وأوديل. إن الأول « يدافع عن الليبرالية فى
كل شىء. فقضاء عطلة ببلاد الشمس بحثا عن أصالة
بلد الضيافة حرة » (ص ٦٧) وتقول الثانية :

« لهم الشمس والبحر ولنا المال والسلطة. كل
أجزاء الكرة الأرضية تدور إلا هذا الجزء من
العالم (أكادير) فهو متوقف أبدا، يشعر بأن
لا فائدة فى أن تدور هى حول الشمس أو أن
تدور الشمس حولها. قرون وهذه الكرة تدور،
إلا هذا الجزء، الذى ينتظر العملة الصعبة.
[هذا الجزء] الخارج من العالم والقرن »
(ص ٧١).

كل شيء ثابت في هذه البقعة الشرقية الدافئة
يريق عملة الآخر الذى ينشد دفء شمس الهنا بحثا
عن «مكان» خارج «الزمكان».

سيمالية أسماء الشخصوس :

إن أسماء الشخصوس تحمل فى الرواية بوصفها
علامات مميزة طبقيا، ومؤشرا على الشحنة الساخرة التى
تسرى فى مفاسل الملفوظ موحية - وهذا ما تسعف به
القراءة المشاركة - بكل تفاصيل الملفوظية. ففى مقابل
«الأسماء الحمسى» زوزو، فيفى، فاني، لولو، تنتصب
«الأسماء اللا أسماء» : مباركة، عباس مول الفاس،
عقا، بوشعيب، أوباسو، ولد عيشة، أيت الباتول، حبشانة
المصياء، طريفة بنت الهجالة، موحا لقرع، عثمان
الكماك، الفقيه النعناعى، بنعيسى السائق، بو المعجيب،
بو الزعانف، حد هوم العورة، ابن جرادة، ولد الخشوشة،
الداخل فى الأسواق، قرع رجا فى الله، بوحديبة قواد
الحومة، ولد الشارقة، الحاج عيسى الناعورى، طحطوحة،
الحاج الزغنى.

وهكذا يبدو أن توظيف أسماء الأعلام لا يخلو من
شحنة ساخرة تعكس بعض الأوضاع الاجتماعية المتردية
فى مملكة إميلشيل « السعيدة » بشقاء شرائح معينة
لفائدة للة مأفونة.

الباروديا

قد يدخل النص حوارية مع نصوص تنتمى إلى
الثقافة الشعبية أو المكتوبة ليحاصر استفزازها باستفزاز
سخرية مضادة، مؤسسا بذلك خطابه المناقض، مبدئا
تناقض الخطاب النمطى أو تهافته، معلنا لا عقلانيته
المغمومة.

النموذج الأول : « من قال إن الرأس يفنى بعد أن تشيع
البطن، ولم يقل بأن الرأس تنفى لكى
تشيع البطن » (ص ٧١ - ٧٢) .

النموذج الثانى : « اللطف. اللطف. اللطف.

عاش. عاش. عاش

من ردها مليون مرة غفر له ما تقدم ما
تقدم ما تقدم .

من سمح مردها ولم يردها فكأنه
استولد أمه. أمه. أمه.

ومن ومن وما فليتنظر العقاب فى الدنيا
والدنيا والدنيا » (ص ٢٧) .

النموذج الثالث : « نحن أمة تقول الشعر عموديا وعلى

السليقة. مليون سنة ونحن نتغنى، كلنا
شراء. كلنا يتكسب بالشعر.

وتفتح أمامنا الأبواب إلا قلب التاريخ،
من رأى منكم منكرا فليغيره يغيره
يغيره » (ص ٢٣) .

النموذج الرابع : « يوم يجف البترول تموت القطط

من العطش، وتزهر الورود فوق مداخن
تكرهر النفط على عينيكم يا منكر
ونكير » (ص ٢٧) .

النموذج الخامس : « من هذا المنبر (مقر الأمم المتحدة)

تنطلق القرارات (٠٠) وعنه كذلك
يعاد التفكير فى جغرافية الأمزجة
والأذواق الصغيرة التى تنطرق بها

الأنانيات السوائل بقنوات البند السابع
من الفصل العاشر من قوانين كيت
وكيت » (ص ٨٤) .

استنتاجات :

لقد نجمت السخرية عن تبنى المبدع لسلسلة من
الاستراتيجيات الخطابية، نذكر منها :

أ - التقابل بين الفئات المسحوقة والفئات المحظوظة.

ب - التقابل بين الأنا والآخر أو الهنا والهناك.

ج - التقابل بين الخطاب الرسمي والخطاب المضاد.

د - التقابل بين الخطاب المتخيل والخطاب الملحق.

هـ - التقابل بين النمطى واللاتمطى.

و - التقابل بين الوعى والوعى الزائف.

ز - التقابل بين الكائن والممكن.

كل ذلك بغية :

١ - فضح اللامرغوب فيه والمبتذل والذنىء.

٢ - تقديم بديل أخلاقى وإيديولوجى للأخلاقى

المتفنن.

٣ - تعرية تواطؤ الخارج والداخل.

٤ - تفجير المكبوت السياسى والثقافى والتنصل من

إكراهات الواقع المتكلس.

٥ - إدانة بلاغة الانتظار والاحتضار والانبطار.

٦ - ملء لخواء أنطولوجى.

٧ - دفع للمنمط واللاعقلانى، والاحتفاء باللاتمطى

والعقلانى.

٨ - فضح قوانين اللعبة الاجتماعية.

٩ - الانحياز للمستحيل والأصلح.

١٠ - فتح لرؤيا ديوجينية تفضح هجنة الواقع وزيف

ادعائه؛ وذلك بتقديمها لأسئلة مستفزة تحضن

جمرة الواقع فى الزمن الردىء.

الاغتراب

فى رواية محمود حنفى

محمد زكريا عنانى

الاغتراب .. ؟ نعم ؛ هذا الغيظ من الضياع والشجن والإحساس بالقهر والانهزام ، ورفض الواقع والانسحاق تحت جبروته ، الاغتراب بكل ما يعكسه من قوة ومن ضعف ومن تمرد وخروج على المألوف ؛ هذا العالم الداخلى الذى يتلون بأصداء ما يدور خارج النفس ، والذى تشكله دوامات من الوعى واللاوعى ، ومن الضوء الباهر والقشامة الداكنة الموغلة فى أغوار الأغوار ...

وإذا كان القلم قد استعطر شيعاً ما ؛ فذلك عن عمد ، لأن هذه الروايات الثلاث لمحمود حنفى تنطق بهذا كله على نحو بالغ العمق والرهافة ، وما أظن أن كاتباً عربياً آخر أرهقه الشعور بالاغتراب على نحو ما صنع مع محمود حنفى .

ونحن مضطرون لأن ننظر لهذه الأعمال منفصلة عن ذات مؤلفها ، فالتقيمة الفنية للنص هى ولاشك

من الضرورى أنؤكد - منذ البداية - أن المحور الذى اخترته لهذا الحديث ليس بالضرورة أبرز المحاور فى النتائج الروائى لمحمود حنفى ؛ فهناك جوانب كثيرة تستحق وقفات خاصة ، منها - على سبيل المثال لا الحصر - جوانب : الموت والوحشة ، الواقع والخيال ، الحزن والتشاؤم ، الحب والشهوة .. إلخ ، فضلاً عن الزوايا الفنية العدة التى تثيرها أعمال هذا الأديب السكندرى الكبير ؛ فلماذا هذا العنصر على وجه الخصوص ؟ سؤال قد نجد له جواباً فيما سوف يأتى من صفحات .

وفى محاولة لبلورة الحديث فإن التجوال سيطوف بثلاثة أعمال روائية أساسية هى : (المهاجر) ١٩٧٦ ، لم (حقيقية خاوية) ١٩٨٠ ، وأخيراً (يوم تستشرى الأساطير) ١٩٨٢ ، أما الأعمال الأخرى - المنشورة وغير المنشورة - فربما تتطرق إليها ، بصورة عرضية ، من خلال المحور الذى قلنا إنه سوف يكون زاوية الرؤية هنا .

الفصل في الحكم على العمل الأدبي ، ومع ذلك فهل المزيد من المعرفة عن المؤلف مما يحصل دون الحكم السليم ؟

أظن أن ذلك قد يفيد ولكنه لا يضر في شيء ، وأظن أن الوعي بأبعاد « الاغتراب » في أعمال كاتب ما تتطلب سبوا لروح العصر ، ومعايشة للعوامل المختلفة التي تقف « خارج » العمل الأدبي ولكنها تلقى ببعض الضوء عليه .

وهكذا يمكننا أن نقرأ (الكوميديا الإلهية) وفي أذهاننا أن فيها شيئاً من دانتى ، وكذلك قصيدة « البحيرة » للامارتين (و) اعترافات فتى العصر) لألفريد دي موسيه (و) يوميات نائب في الأرياف) لتوفيق الحكيم . رؤية « ذات » المؤلف لا تشكل - كما قلنا - إلا زاوية تساعد الناقد الذي يأخذ حكمه أولاً وأخيراً على القيمة الفنية وحدها . ومن المنطوق نفسه نقرأ أعمال محمود حنفي ننظر فيها من الوجهة الموضوعية الخالصة ، ولكن لا بأس من أن نعرف أنه عمل فخر من الزمن في أحد المكاتب الثقافية الأجنبية بالإسكندرية وأنه سافر إلى إحدى البلدان العربية البترولية حيث قضى بضع سنوات من عمره « وهكذا كان بطل روايته (حقيبة خاوية) ، والذي كان يقطن - مثل المؤلف - في حي كليوباترة بالإسكندرية »^(١) . ولعلنا لا نكون مبعنين في غلظة الطبع إذا ما أشرنا إلى قرائن أخرى « شخصية مثل المرض - ونحن نعرف أن محمود حنفي - شفاه الله - يعاني المرض منذ سنوات ، والمرض عنصر فعال في مصائر أبطال رواياته ، كذلك نلمح في هذه الأعمال مواقف - مستكشف عنه بعض أطراف هذا الحديث - من المرأة أو بالأحرى من الزوجة ؛ فنحن مع حياة محمود حنفي ومع أعماله أمام موقف « سقراطي » إن جاز التعبير ، ونشير في آخر هذه الومضة إلى أن جوهر أحداث روايته الثالثة (يوم تستشرى الأساطير) تلور في

فيلا بمنطقة أبي يوسف - في أطراف المعجمي - وهو مكان طالما تردد عليه أدينا ، ضيفاً على صاحبه « ص . ي . » الذي يملك فيلا هناك (وإن لم يكن لهذا صاحب - يقينا - شأن بمادة أزمة بطلي الرواية ، لا من قرب ولا من بعيد ...) .

وسوف ننظر إلى الروايات الثلاث (أهي حقاً ثلاث روايات ، أم ثلاثة وجوه ، ثلاث معالجات لأزمة واحدة ؟ هذه قضية توضع في الحسبان ، وإن كان الجسم فيها مما يخرج عن الإطار الخاص لحدثنا هنا) من خلال منظور تاريخي فني ، والبداية المنطقية أن تكون أمام (المهاجر) أول أعمال محمود حنفي المنشورة ، وقد صدرت عن سلسلة « أقلام الصحوة » عام ١٩٧٦ ، في نحو مائة صفحة ، يعقبها تحليل نقدي بقلم أحمد يوسف (؟) . ومن المؤسف أن هذه السلسلة الجادة التي أسهم فيها كتاب وفنانون مبدعون من أمثال سيف واتلي ، ونجيب محفوظ ، ومحمد زكي العشماوي ، وعصمت داوستاشي و... و... من المؤسف أنها تتوقف بعد أن كشفت عن عشرات المواهب التي كانت مخبوءة ، ومن بينها - ولاشك - محمود حنفي .

تشكل (المهاجر) من أربعة أجزاء (فلنقل : من أربعة فصول ، من أربعة مواقف ...) ، تبدأ بالموظفة الأروبية الحسنة وهي تقول « له » بالإنجليزية :

« - مستر فاروق الخولي .. إن إدارة الهجرة بحكومة أستراليا يؤسفها أن تبلغك أن طلب الهجرة المتقدم منك مرفوض في الوقت الراهن ، وبدون التزام بإبداء الأسباب ..

وبذل أثناء ذلك جهداً عصبياً شديداً لاستيعاب الصدمة ، ثم غادر مبنى السفارة دون أن ينطق بغير كلمة : شكراً ، وهو يكاد يسقط من الإعياء .. » .

وهي تتقلب في بوتقة الألم ، وهكذا - في أعقاب فشله في الهجرة ، واكتشافه أنه يعاني من مرض لا منجاة له منه - نسمع نبض وجدانه :

« ... وبينما كان يسير صامتاً إلى جوار محسن اجتاحه شعور بالحنين إلى كل ما يمت إليه : الأصدقاء والأقارب وملاعب الصبا ، وحتى الذين خانوه واضطهدوه .. واستقر في يقينه اعتقاد مطلق بأن البشر جميعاً يؤساء وغير مذنبين ، وأن عليه منذ اليوم ألا يسألي أو يكثرث بأى شيء ، وأن ينطلق وسط الجميع متحرراً من العواطف والأفكار على حد سواء .. » .

كان لفاروق الخولى بعض نصيب في قطعة أرض ، لم يكن يد من يبعها بعد أن طرد من وظيفته (مدرس التاريخ) ، لكنه يفلسف الأسر بأنه « قرر أن يعيش حراً » ، ولم يكن الأمر قراراً ولا اختياراً فمن أين له أن يواجه نفقات الحياة ، من مسكن مع زميله الصحفي مختار ، ولذا فإن ذاته تكون أكثر صدقاً لحظة أن تتفجر في ذاته خواطر تقول :

« .. لقد فقدت حماسي للعالم ، هذه هي المسألة ببساطة .. القضايا التي أرفقتني طويلاً لم تعد تثيرني ، وأشعر أن الحياة بصفة عامة أصبحت رتيبة مملّة خالية من أى جديد ، وفي هذه الحالة لا يصبح للهجرة - شأنها شأن البقاء على قيد الحياة - أى مبرر يجعلني أتمسك بها ، ثم إنى - واقمياً - صرت عاجزاً عن التعامل مع العالم بسبب مرضى .. إنى أحلم بالانطلاق إلى عالم آخر ، وتشغل بالى منذ وقت رغبة في التوحد مع قوة سامية لأستعين ماهيتها أو حدودها في الوقت الحالي .. » .

وهناك على مدى الرواية كلها صوتان ، الأول حياذى إلى حد ما يسجل « الخارج » ، والثاني داخلى جوائى يوح بما يعجز هذا « البطل » المطعون عن اليوح به ، صوت يكسر الزمان والمكان ، ينداح مرفرفاً كالطائر الذبيح ، يكشف عن عمق الوجيعة ، ومدى الضياع .

إن فاروق الخولى - مجرد اسم يخلو من أى دلالة - بطل مهزوم ، ولكنه ليس ساقطاً ولا جباناً ، لذا نراه ، بعد أن أخبره الطبيب بأنه مصاب بسل في العظام ، يردد يبتئين للسباب قالهما وهو فى أتون المرض الذى أقعده لسنوات فى الفراش :

« لله الحمد مهما استطال البلاء

ومهما استبد الألم

لله الحمد إن الرزايا عطاء

وان المصيبات بعض الكرم . »

وقد أجاد فى حديثه مع صاحبه محسن (والصدقة قاسم مشترك فى روايات محمود حنفى ، ومنها فإن التفریط فيها - على نحو ما حدث فى (حقيبة خاوية) - يمثل أزمة حادة ، وظاهرة من ظواهر الاغتراب) وهو يحاول أن يفسر : لماذا أفكر فى الهجرة من مصر ؟ إذ نراه يصرح :

« - لا أظن أن المشكلة هى مصر .. المشكلة تنحصر فى كيانين : أنا ، والعالم . »

وعلى الرغم من أن بطلنا « فاروق الخولى » لم يغادر مصر قط ، فإن الرواية تحمل تسمية « المهاجر » وتستهل بسد أبواب الهجرة « المادية » فى وجهه فى الوقت الذى تتعمق فيه أبواب الهجرة « الروحية » . واستخدم « الروحية » هنا ليس مجرد المقابلة بين « المادة » و« الروح » وإنما لأن للأزمة بعداً روحياً - أو فلنقل صوفياً أو دينياً من نمط خاص تتطهر فيه الروح ،

وفي دروب القاهرة يتقابل مع الحب القديم :
زينات ، وتسأله في أحد اللقاءات :

« - ألا زلت تحبني ؟ »

« - بصراحة لا . صرت عاجزاً عن الحب » .

ويأتى إليه أخوه بثمن قطعة الأرض التي بيعت ، فهل
يعنى ذلك انتهاء المحنة ، وهدوء حدة الاغتراب في نفس
فاروق ؟

إن « الجزء الثالث » يمثل محاولة الهرب في ظل
هذه الجذبات الثلاثمائة التي جعلته يشعر بالثراء والرغبة
في التبدل بحماقة ، على الرغم مما يحاول نفسه أن تغمره
فيه من شعور كاذب :

« إن ذهني صاف ، وهنا أنا أنسحب ،
أنسحب ، أغوص ، أنتهى .. إلى يا رفيقة
سوى الآن ، يا حريتي المنقاة .. يا حريتي
الخلاص » .

وهكذا يسقط الحب أو بالأحرى محاولة الحب مع
زينات ، وتتطوى صفحة المقام بالقاهرة لتواجه الجزء
الرابع وهو يستقر بالإسكندرية - لدى سيدة تؤجر بعض
غرف شقتها بكنيوياترة (١) . فهل هذه النقلة تأتي
للبحث عن ملاذ ، أم أنها أشبه برحيل الأفيال حين
يتقدم بها السن لثموت بعيداً ، في حالة غريبة من الغربة
والتأمل والعناد الرومانسي ؟ في ظني أن هذا هو حال
بطل « المهاجر » ، إذ يتمتم لنفسه في لحظة من
لحظات المكاشفة :

« يا إلهي الرحيم : لقد تم عزلي ، وفي نفس
اللحظة بلغ تعمي غايته .. فلماذا تتركني
أحيا ؟ أما حانت ساعة الخلاص ؟ » .

وعلى الكورنيش يتهاوى الجسد الخاوي ، يخو البصر
روينا روينا ، تهدأ الأنفاس وتثقل الرأس ، ليخوض في
الصمت السرمدي .

أما « حقيبة خاوية » فإنها تأتي أقرب ما تكون إلى
« تحقيق » أو « تقرير » عن موت عادل ، بطل الرواية ،
يقوم به صاحبه العائد من الغربة بعد سنوات قضائها في
إحدى بلدان البترول . ونحن نستخدم اللفظتين
« تحقيق » و« تقرير » عن عمد مدركين في الوقت ذاته
أن هذه مجرد صيغة فنية مبتكرة (معروفة ، مع ذلك ،
في أعمال روائية غربية وعربية) .

وقد قلنا إن « بطل » الرواية يدعى عادل ، ومن
الملاحظ أن « حقيبة خاوية » تبدأ وقد مات البطل لكن
هذا الاحتجاب المادى لا يحول دون أن يكون الشخصية
الحوية المهجنة على الكتاب كله ، كما كان فاروق
المخولى في « المهاجر » . ولأننا أمام « تقرير » أو
« تحقيق » ، فإننا نقابل أول ما نقابل « توطئة » أو
تمهيداً ، وهذا أمر غير معتاد في الأعمال الروائية لكنه
ملائم تماماً للصيغة التي اختارها محمود حنفي لروايته
التي ناسبها أيضاً الانتهاء بـ « خاتمة » ، أما الواقع
نفسها فتحمل عنوان : « أوديسا النهار والليل » .
لماذا أوديسا ، ولماذا النهار والليل .

أما الأولى ، فلأنها رحلة اغتراب وأهوال وتقلبات ،
تذكر - على نحو ما - بالبطل الهوميرو القديم الذي تاه
حيناً من الدهر بعيداً عن بنيلوب ، وعن تليماك ، وعن
جزيره إيشماكا ، هذا البطل الذي عايش جيمس جويس
روح ضياعه وغربته في « أوليسيس » . أما الثانية
« الليل والنهار » فإنها تربطنا بالأرض وتعيدنا إلى الواقع
للاسطورة ، أو فنقل : لتقول لنا إننا أمام أسطورة
أرضية .

و « الأحداث » (وليس في الرواية أحداث بالمعنى
التقليدي) تبدأ و « الصديق » يورقه أمر موت عادل ،
فيقرر أن يتحرى المسألة عند زوج عادل وعند بقية
الصحاب : إسماعيل وعلى وعيد الحميد (يضاف إليهم
عادل ثم « الراوى » الذي يقود التحقيق ، وتأتي الرواية

لا يفتأ يصبر إليه ، ورحلة التقيب عنه تأتي بمثابة رفض الواقع وعدم الإيمان بأن (عادل) قد مات ، بل تأتي محاولة - يائسة - تندمج فيها ذات الراوى بمشاله الهارب من قبضة الزمن بحيث يصيران أحياناً شخصية واحدة . يقول الراوى فى أحد المواقف التى يرتطم فيها بما حوله من زيف ودمامة :

« ... ولكنى ، حينما كنت قد بدأت أتبين الحقائق الجديدة ، واكتشف كم التناقض الذى يسرى فى غضم الحياة من حولى ، كان الوقت قد فات ، وكانت أحلامى بالتمرد والحرية الخالصة قد جفت بتابع رها واتعاشها ، ووجدت نفسى جزءاً صغيراً من النظام ، مكبلاً بالمطالب التى لا مفر من توفيرها . والآن أرى من حولى أكثر من أب أدن له الطاعة والولاء : الرؤساء فى العمل ، والزوجة فى البيت ، ومواضعات المجتمع الذى ارتضيت أن تستعبدنى عبر سلسلة من التنازلات المريبة قدمتها فى غفلة متعمدة خبيثة تحمىزاً لوهم الاستقرار ، فى حين تتضخم عقدة الإثم ثم تتوسع حتى تصير جزءاً من تكوينى الخاص .. »

إن علاقتى بمادل لم تسلم من انعكاسات تلك العقدة الخبيثة وأثارها المزعجة .. فلكنى أهرب من وخزات عقدة الإثم ، جعلت من ذكريات عادل وسيلة أدوى بها قسرونى الداخلية .. »

وعادل هذا إنسان مريض البدن إلى حد كبير (كما كان فاروق الخولى - بطل رواية (المهاجر) - مريضاً مرضاً خطيراً أودى بحياته فى ختام الرواية) ، ومع ذلك فإنه يمثل القوة ويتمثل فى ذهن الراوى رمزاً للخلاص .

على لسانه) ، والراوى يقول لنا إنهم أتهوا جميعاً الثانوية العامة معاً ثم فرق بينهم مكتب التسيق ، وانتهى الحال بعادل أن قرر ألا يتابع الدراسة بعد أن حصل على مجموع ضئيل لم يمكنه من الالتحاق بالجامعة :

« يظل عادل وحده هو الذكري الموحدة فى القاع ، قرحة لا تشفى ، سوط عذاب . لقد اتخذ قراره ذات يوم ، وأعلن رفضه لصالى المحدود ، ونفض يديه منذ البداية من كل حرص ، عائق تشوفه وعذابه وانطلق كطائر لا تحده حدود .. اشتغل بالعم فى دكان ، ثم ميكانيكياً ، ثم موظفاً حكومياً ، ثم بحاراً يبحر المحيطات ، وكان له أب فقير مثل أبى ، وأم طيبة كأمى ، غير أنه كان شاعراً .. أجل ، كان يكتب الشعر ، وقد وعدنى بأنه سيضع كتاباً يضمه خلاصة تجربته عمره ، وأن ذلك الكتاب سوف يكون كتاباً عظيماً .. ها هو قد أوفى بالشرط الثانى من عهده ، فمات ، فأين الكتاب ؟ »

هذه ومضة من مواقف كثيرة كان « الراوى » يناجى فيها نفسه . من هذا الراوى ؟ إن أول الأفكار التى تفد على ذهن أن يكون هو المؤلف ذاته ، لكننا نؤثر الاعتماد - أو التخفيف على الأقل - من جرأة الأحكام الرومانسية ، ولا نريد أن نخضع العمل الأدبى للتصور الـ « سانت ييفى » ، ليكن الراوى من يكون ، وليكن فيه من المؤلف ما فيه ، لأن هذا ليس بالأمر البالغ الأهمية ، وإنما المهم أن نتحدد - فنياً - شخصية الراوى ، وهى نموذج فيه قدر كبير من الطيبة والمثالية والضعف ، فى مقابل شخصية عادل التى تتسم بالرصانة . لكان هذا الأخير يتمحور فى ذهن الراوى باعتباره المثل الأعلى الذى كان يرجو أن يكون شبيهاً به ولم يستطع أن يشارك أفاقه ، إنه يبقى حلماً مستحيلًا

آخر . وينطلق في شتاء الإسكندرية تحت المطر ،
وتتداخل الرؤى مع الواقع في لحظة خصبة بالدلالات
على الرغم من أنها تمثل فسى شكل لوحه
« فانتازيا » :

« أخذ المطر يهطل في غزارة . لقد ابتل
شعرى ثم سترى وسروالى ، وجرت قنوات
رفيعة من الماء على قفائى ، وتسلت عبر
فتحة القميص وانسلت إلى جسدى ،
وسرعان ما انتشرت وطوقتني . غرقت تماماً
داخل ملابسى ، وهزنتى رجفة كئيب
كهبرى ، ولكنها بدلاً من أن تصمقنى راحت
تأسرنى .. وسرى فى عروفى دفء متواتر ،
وتغلغل فى قلبي انشراح أسطورى ..

فجأة قلت إنى حر ، وأن الطبيعة خمر
ربانى ، فتجردت من ملابسى دفعة واحدة ،
وصرت عارياً .. استقبلنى الموج عنيفاً هادراً
ثم لم يلبث أن احتضنتنى بمشقى . وسبحت
حتى امتلأت نشاطاً وقوة ، فتهدأيت إلى
الشاطئ ، واستقممت فاشاح صدرى للريح
العاصف ، أستنشق هواء ملحياً نظيفاً ..
ووجدتني أندحرج فوق المروج الخضراء وأنا
أفقهه فرحاً ، وأقفظ عنبات مسكرة وألتهم
حببات برقوق وبرتقال .. أصعد تلالاً فوق
تلال ، ومن ورائى ماشية ترعى فى سلام ،
وأطفال يلعبون ، وعذارى ساحرات يتسمن
فى دلال ، وأبناء ارتقائي التلال ، كانت
الأشجار ترسل أريجاً مفعماً بالخصوبة
والطراجة .. » .

و « الراوى » يعضى فى مثاليته المهضورة إلى أرملة
عادل ، ويسألها عن « الأزواق الخاصة بالرحوم » زاعماً
لها - لنفسه - أنه يريد أن يجمع قصائده ، وتأتى له

هكذا نرى عادل حازماً باتراً عميق الرؤية ، وهو
يسخر من صاحبه على الماركسى معقياً على كلامه
يقوله :

« مستحيل أن أفكر كما كان يفكر البشر
خلال عشرينيات هذا القرن .. لقد انشطرت
الذرة وأحدث انشطارها صدعاً رهيباً أصاب
قلب الفلسفة الماركسية فى العمق ، وقد
لا يبقى من تلك الفلسفة غير بعض الإنجازات
الاقتصادية والاجتماعية ولكنها محكوم عليها
تاريخياً - وينطق الجدل نفسه - بانطفاء
الجدوة والزوال .. » .

يوصل الراوى منهجة البحث عن أسباب موت
عادل ، متجسلاً أحياناً عن أسباب كل هذا الاهتمام
بموته ، دون أن يملك إجابة محددة . يعرف أيضاً شيئاً
عن ساق عادل التى كسرت أثناء عمله بالناخرة ،
والتعويض الذى تبذل ما بين سداد الديون ومواجهة أعباء
الحياة من حوله . وإثر أزمة حادة لا تملك زوجه سوى
أن تنقله إلى المستشفى « الميرى » ، فأين الأصحاب
ومنهم من بلغ قمة الشراء ؟ لقد نخلوا عنه وتركوه
يموت وحيداً غريباً ، برغم أنه ينهم .

هكذا كان اغتراب عادل مأساوياً تراجيدياً أشبه بمحنة
أوديب فى فراره - اللامجدى - من قدره ، بينما كل
خطوة يخطوها تدفعه أكثر فأكثر إلى نهائيه المحتومة .
أما « الراوى » ، فإنه فى فيض رومانسيته ينطلق عبر
الحياة مخنلاً بهنومه التى ينوء تحت وطأها ، وبغف
الممزقة بين المثل والرغبة فى التصالح مع الحياة والشعور
بمسر هذا التصالح . ومن ثم ، فإننا نجد عنده سلسلة
من « الهروب » ، وعندما تموز الوسائل الواقعية يستعين
بالخيال ، ومع اقتراب الصفحات الأخيرة من الرواية يصل
إلى قرار مع ذاته ألا يطوى مسألة عادل كما فعل غيره
من الصحاب القدامى ، ولو تأملنا طويلاً هذا القرار فإننا
نصل إلى رغبته الدفينة فى أن يكون هو نفسه « عادل »

أن ذلك الإيمان الذى يبدو غنيما ومغرقا فى
التهاوت ومريحا للنفس لم يعنى فى لحظات
تلت من استشراف الجنون .

ولم يبق أمامنا إلا الرواية الثالثة القصصية (يوم
تمتشرى الأساطير) ، وتقع فى نحو ستين صفحة
(مزدانة برسوم للفنان عصمت داوستاشى ، تنطق فى
بساطة فريدة بروح الرواية) ، وتحمل عنوانا ثانويا
(مباشرة إلى حد كبير) يقول : سفر إخفاق العهد
الحالى ! وتقول الصفحة الأولى من الرواية التى رسمت
فى هيئة ورقة من مخطوطة ، زيادة فى إضفاء الجو
الأسطورى :

« وقائع اليوم الأخير فى حياة كل من سالم
وأمين ، اللذين ولدا على مشارف أربعينيات
هذا القرن على أرض مصر المخرسة وجمعتهما
عبر الخمسينيات صبا عامر بالأحلام الخضراء
ولكن الستينيات فرقتهما بعد أن أجهضت
أحلامهما وأزلت بهما عقابا على ذنب لم
يقترفاه » .

وهاهما يلتقيان بعد الشتات - بتدبير مصادفة
هازلة - فيخرج كل منهما ثوب واقعه المزرى
فيشروعان معا فى مسباحة وسط بحر
الأساطير » .

وقد حظيت هذه الرواية بدراسة رصينة قدمها على
الراعى بأستاذية سجل فيها أن محمود حنفى :

« كتب رواية هامة حقا ، من وجهة نظر
المضمون والصنعة الروائية معا ، فهو من ناحية
الصنعة قد عاد مباشرة إلى أسلوب الحكاية
البسيط ، الخالى من تعقيدات لا مبرر لها ..
وجعل لها نبرة التحنن والرجوع الشديد التى
يستخدمها ذور الرؤى حين يشعرون حتما

بالحقيقة التى تضم كل ما خلف من أوراق ولكنه يجد
الحقيقة خاوية ؛ لقد مزق عادل كراريسه ، وانتهى الأمر
إلى الأبد ؟

إن هناك اتهاما قائما بأن محمود حنفى سوداوى
النزعة ، وهى قضية لا علاقة لها بالقيمة الفنية .
وقديما سجل نقادنا كيف أن شعر حسان بن ثابت كان
فى جاهليته أقوى منه فى إسلامه ، ونوهوا بشعر بشار
وأبى نواس وأبى ربيعة يرغم ما فى هذا الشعر من عهر ،
وفى العصر الحديث تعلق القراء بروايات زولا وبشعر
بودلير وبأعمال كافكا بالرغم من كل ما يغلفها من
قناتمة .

وبالنسبة لـ (حقيبة خاوية) فإن قناتمتها قناتمة
إيجابية ، إن صعب التعبير ، بل إن هذه « الإيجابية »
تتحول فى نهاية الرواية إلى نوع من المباشرة ، وكأن
المؤلف خشى ألا يستوعب القارئ طبيعة التجربة
ودلائنها فأراد أن يبلغها له (ألم نقل قبلا إن قالب هذه
الرواية يقترب من التحقيق أو التقرير ، وإذن فإن
السطور الأخيرة « تلخص » المضمون ، تسجل
النتيجة) ؛ وهما هو الراوى يتمتم ، وقد ضاع كل شئ :
مات عادل . ويموته تحطم « المثال » وفقدت أوراقه التى
كانت تمثل الرمز والروح ، ولكن الراوى الذى ينهار
أمام وقع هذه الضربات المتلاحقة لا يلبث أن يفيق
ليصرخ والستار ينزل فى الدقائق الأخيرة من المساء ، فى
السطور الأخيرة من الرواية :

« .. ووجدتني - من جديد - أناشد الله فى
خشوع أن يعفى أولادى من عذاب عصر
عشناه . أليس كذلك - على أية حال -
متسقا مع كل ما رويت ؟ أجل ، لقد
وجدتني أناشد الله بالفعل أن يعفى أولادى
من مصير الفشل والإخفاق الذى أحاق
بجيلي كله . ومع ذلك فلا بد لى أن أعترف

الروائيتين السابقتين ؛ فهنا نعرف أن (سالم) استمر في دراسته حتى أنهى دراسته الجامعية ؛ أما (أمين) « ففرض تماماً استكمال دراسته » بعد الثانوية العامة (وهذا تماماً ما حدث للراوى فى (حقيبة خاوية) وما كان من موقف بطلها عادل) .

وتمضى الأحداث فى إيقاع عجيبي لاهت ، تتوارى فيه التفاصيل ، وكأن المؤلف يريد أن يقول : ما جدوى التفاصيل إذا كان الجوهر مدعاة للدهشة ؟ (يلاحظ أن القصة القديمة تجنح عادة إلى إسقاط التفاصيل ، فالبطل طويل حلو التقاطيع وكفى ، والمرأة فاتنة ناعمة طويلة الشعر واسعة العينين وهذا كل ما هنالك) ويكون الوصول إلى فيلا سالم بمنطقة أبى يوسف الجرداء ، وفى أثناء ذلك نتعرف رحلة الاغتراب « الأوديسية » التى مر بها أمين فى عالم فقد القيم ؛ لقد سجن أمين فترة من الزمن بلا لهمة معينة وبلا تحقيق ، وقابل من الحياة ألواناً من المهانة والخداع حتى آل به الأمر إلى حالة من الشرود والتشرد والضياح ، فهل ينقذه سالم منها ؟ سالم ؟ لقد تحددت ملامحه منذ بداية الرواية :

« فعقب الهزيمة تزوج ابنة رجل كبير فى الدولة كان قد تعرف عليها أثناء فترة الدراسة وأخفق فى الارتباط بها بسبب وضعه الاجتماعى البسيط ، غير أنه فوجئ بها تعاود الاتصال به إثر محنة تعرضت لها وتشجعه على الزواج ، ولقد زينت له الأمر بشقة جاهزة ومفروشات فخيمة ووعدو بعمل لائق يوفره له أبوها .. » .

واستناداً إلى هذه الزيجة أتيحت لسالم فرصة العمل بأحد بلدان البترول فى ميدان الاستشارات والهندسة ، حتى إذا ما عاد أصبح من الأثرياء ، فما المشكلة إذن ؟ المشكلة أن الرجل « مأزوم نفسياً » يضيق حتى الخناخ بكل ما أحيط به من زيف ، لقد فقد متع « الطعام

عليهم أن يوجهوا رسالة تحذيرية إلى بنى الإنسان من خطر كبير يوشك أن يحل بهم » .

أذكر القارئ الرسالة الكامنة فى قلب رواية (المهاجر) ؟ أذكر الصرخة التى تفجرت فى (حقيبة خاوية) ، خاصة فى نهايتها ؟ نحن إذن فى المسار نفسه مع الرواية الثالثة ، ولكن وفقاً لأى تشكيل فنى ؟ إن كاتب المقالة يستطيع أن يلح على أفكاره فيسقطها مرات ومرات ؛ أما الفنان فإنه قد ينطلق فى كثير من أعماله ، بل ربما فى جميع أعماله ، من منطلق واحد ، ولكن لإداعه يفقد نضارته لو كانت النصوص معادة مكررة . فهل هذا هو الحال مع روايات محمود حنفى ؟

لا شك أن هناك تميزاً جوهرياً فى المعالجة بين (المهاجر) و (حقيبة خاوية) بالرغم من سيطرة روح الاغتراب على العاملين معاً . وهذا ما يظهر جلياً أيضاً من خلال معاشية (يوم تستشرى الأساطير) التى يأبى استهلاكها على تلك الصورة الجديدة القديمة معاً ، أو بمعنى آخر هى إحياء لإطار طريقة السرد القديمة ، بكل عفويتها وسادجتها ؛ تلك السداجة السحرية الشفيفة التى تفاعلت على نحو عضسوى فريد مع « فحوى » (يوم تستشرى الأساطير) .

فحوى ؟ أى فحوى ؟ لو تأملنا فى « الموضوع » لقننا إنه بسيط للغاية ، فهناك هذا اللقاء غير المدرس - وإنما هو لعبة من الألعاب القدر - بين سالم الذى يمرق بسيارته وسط « الطريق عند المكس لينفذ إلى الطريق الضيق الذاهب إلى العجمى » وبين هذا المدعو « أمين » الذى تصدمه السيارة صدمة خفيفة ، ويهبط قائدها سالم ليفساجاً بأن الضحية - أمين - هو ذلك الصاحب القديم الذى غاب عنه فى زحمة الأحداث ؛ يتعانق الصديقان . ولا يزال أسلوب القص القديم يهيمن على الرواية ، والأحداث تتوالى وفيها ما يذكر بأحداث

الانسحاق للأشكال الروائية التقليدية التي تخمس معالم الشخصيات وتولى « الأتموسفير » مساحة كبيرة . ولاغربة بعد ذلك أن جاءت كل رواياته قصيرة نسبياً ، بل إن (يوم تستشرى ..) توشك أن تكون قصة قصيرة طالت قليلاً - كما هو الحال مع (قنديل أم هاشم) أو (دعاء وطن) .

وتأبى مساحة الزمان والمكان متسقة مع النقطة السابقة ، وإذا كان من الصعب الجزم بالزمان الذي تستغرقه أحداث (المهاجر) ، فإنه على كل حال ، يبدو محدوداً ، وهو قصير بشكل واضح في (حقيبة خاوية) ويصل في (يوم تستشرى ..) إلى إطار الليلة الواحدة . وإذا كانت الرواية الأولى تنقلنا من القاهرة إلى الإسكندرية ، فإن الرواية الثانية تتحرك فيها الأحداث ما بين أحياء كليوباترة وبحرى فقط من الإسكندرية ، أما الرواية الثالثة فإنها برمتها تدور في مكان ضيق للغاية لا يجاوز تلك البقعة المهجورة من الصحراء .

وقد استعمل محمود حنفى في نسجه الروائي لغة فصيحة ، بسيطة وواضحة ، تغلغلها غلالة من الشعرية غير المفتعلة :

« .. هذه هي الإسكندرية التي أعرفها : البحر والأفق والرياح الغاضبة ونفحات الشمس بمد سويل من المطر . لكن الإسكندرية لها وجه آخر يخطش حياتي فأفر هارباً منه ، هو البيوت المتداخلة العائمة في برك الوحل والمياه العطنة وأكروام الزبال والأطفال متسخي الوجوه والثياب .. أرعد وأزوى وأتكسر في داخلي وأحاف ، أهرع إلى بيتي أختصن بنظافته وزخرفة توزيع الأثاث فيه ، أضرم أولادى إلى صبرى المرتجف ، أحميم وأحتم بهم من عدو شرس لا أستبينه ولا أجرؤ على التصدى للكشف عنه .. » .

والجنس وكسب المال « ولم يجد بديلاً ، وضاق ذرعاً بالزوجة الخائلة وبأييها الذى لا يكف عن جعله مجرد دمية تجلس المال والمزيد من المال ثم لا شئ بعد ذلك . امتألاً سالم تقززاً من قيم « الهزيمة » التى وقع فى حبالها هو نفسه ، ثم قاده طول التأمل فى ذاته إلى يقين بأن يهجر كل شئ ويمضى ، إلى أين ؟ لا يعرف ، ولكننا نسمعه يردد بإصرار : « لا مفر من الرحيل » ، وتعلق بأمين كى ينقذه ولا يتخلى عنه .

وتنتهى الرواية وسالم يضرم النار فى البيت الخلو - ٩ - ثم يستقلان السيارة ، ويندفع سالم بها داخل الماء ليغمرها الموج وتهوى بمن فيها إلى العمق . وعلى غير عادة الحكاية الشعبية التقليدية فإن الخاتمة تأتى بكل هذا الفيض من الحزن والعدمية والضياع .

*

لقد أشرنا فى ثنايا حديثنا إلى عدد من الشائعات التى تربط بين الروايات الثلاث ، والتى يمكن إجمالها فى ارتكازها جميعاً على « بطل » واحد تدور حوله الرواية ، وتكون الشخصيات الأخرى قليلة الفاعلية أو بالأحرى لاتنهض إلا بدور مكمل فيها ، هكذا كان فاروق ، القوة المؤثرة الفعالة فى (المهاجر) ، كما كان عادل فى (حقيبة خاوية) وأمين فى (يوم تستشرى الأساطير) . وقد نصادف الشخصية ومكملها كما هو الحال مع الراوى فى (حقيبة خاوية) وسالم فى (يوم تستشرى ..) وكان للشخصية « قريباً » من نوع خاص ، فالراوى يتخذ من عادل مثلاً أعلى وسالم يستمد القوة على اتخاذ القرار من خلال اتصاله بشخصية أمين .

ونحن لا نملك عن هذه الشخصيات إلا قدراً محدوداً للغاية من السمات الخارجية . والمواقف لا تدفع محمود حنفى لأن ينساق وراء الإغراءات الأسلوبية أو

ولعل أبرز ما في الروايات الثلاث ذلك العناق الحميم بين الواقع والخيال ، والذي أضفى عليها طابع الجدة والحيوية والإنارة ، وتمكن المؤلف من خلال استغلال هذا العنصر أن يكشف عن أغوار نفوس أبطاله (المجروحين التعساء الضائعين في رحلة الحياة) وأن يكسر رتابة الترتيب الزمني للوقائع ، ويفجر طاقات الأحلام والتمرد والجموح المقهور .

وهذا المزج بين الواقع والخيال له درجات وأنماط ، ففي (المهاجر) ينساب المونولوج الداخلي هنا وهناك مشبعاً بذهنات تحمل حيناً الاضطرابات والتردد وتداخل الرؤى ، وتحمل حيناً آخر بوح الذات ، وهو يلتقي مع تلك القوة الخفية الخلاقة التي تدفع بنا عبر دروب لانملك إلا أن نمضي فيها سواء رضينا أم أبينا :

« لا شك ولا يقين ، لا أمل ولا يأس ، الحرية مطلبي والحرية هي الموت . لقد كان محالاً أن أجد معنى للضربات التي تلقيتها فاشتبهت الموت في ظلال الحرية .. إنها تبدو في أصفى صورها عندما لا يتبقى غير يقيني بالموت » .

وهناك كذلك في (حقيبة خاوية) مشهد المطر الذي يهطل بغزارة وه الراوى « الذي يمضى تحته وقد تغلغل في قلبه » انشراح أسطوري ، « وراح يتجرد من لباسه وهو يندفع وسط الموج ويتسحرج فوق المروج الخضراء وهو يقطف حبات العنب والبرقوق والبرتقال ، فيتحول المشهد إلى « مطهر » كامل يقضى به إلى « الفردوس » ، وما ذلك إلا من نبع لحظة اشتبهت فيها النفس أن تعاقب الخلاص وتغفل الروح من أسر القيود ، ولكن النشوة الطاغية لم تكن إلا وليدة الهرب من الواقع ، والغمامات البيضاء يعقبها زفير الأعاصير واندلاع الزوابع ، وه الجحيم « الذي نقر منه كامن في صميمنا :

« تمدد الزمن ، ثم انداح ، ودوى انفجار هائل أعقبته زخات نارية كثيفة توزعت على كل حجار الشقة ، ثم ساد السكون بفتة ، فقمتم أنخبط في ضباب دخان الطلقات . عند مدخل الشقة وبدلاً عن الباب الذي تحطم ، اصطف جمع من المخلوقات الشائكة يتأبطون رشاشات سوداء . صحت كالمجنون ، جريت متعثراً عبر الحجرات . كانت المخلوقات الشائكة تسد منفذ الشقة تماماً . إنما عثرت على أولادى متكومين يرتجفان .. تكومت معهما بسطت ذراعي المرتعشتين فوق كتفيهما ، ومضيت أنتحسب كما النساء .. » .

لكن خط الفانتازيا وامتزاج الخيال بالواقع يبلغ ذروته في (يوم تستشرى الأساطير) ليجسم في صورة حاسمة أبعاد الاغتراب المأساوي الذي « استشرى » في الرواية . ومن المواقف ذات الدلالة حوار أمين مع « الصوت » ، حوار الفنان المخلص لفنه مع صوت العصر الذي يلهث بالماديات والجشع ، وتعلو النبوة حتى يزار الغضب في صدر أمين فيقوم ويهدم كل شيء حوله : « الأثاث والمفروشات والنوافذ والمنافذ والجدران ... حتى تحول البيت إلى مجرد هيكل من الأعمدة المثبتة على أساسها الراسخ في الأرض » ، ثم يعود فيبينه من جديد .

لم يكن هذا الهدم ، بطبيعة الحال ، إلا ما تمنى أمين أن يقوم به ، ولم تكن زوج سالم ومن معها قريباً من « السحالي والصفادع والجردان » ولم تكن لهذه الزوج أنياب مدينة زرقاء « بارزة من فكها المنفرجين متأبهة لغرز السم » فيه ، بل إن النهاية العنيفة للرواية تحتمل تفسيرات تخرجها عن الصورة المادية الواقعية التي تبدو للوهلة الأولى صارخة زائقة ، ليت يضرم فيه النار وسيارة تندفع وسط الموج ونهاية كتيبة معتمة تقول :

الاهتمام الجارف برغبته في معرفة كيف مات عادل :

« ها أنا ذا قد تغريت أمام نفسي دفعة واحدة ، ودون مقاومة تذكر : مخلوق مشوه ضعيف تأسره الاهتمامات الضيقة » .

ثم تأتي موجة تالية يرى فيها أن موت عادل يأتي تكفيراً عن الخطيعة التي أصبحت تسيطر على الناس جميعاً ، فهو صورة من التكفير المسيحي الذي يجعل من موت المسيح فداء لخطايا البشر ، وهكذا نتقل من الخاص والنسبي إلى الرؤية المطلقة ، ويتحول الراوي - مجهول الاسم - إلى التعبير العام عن الإنسان الذي لم يشر على ذاته ، بينما يتحول عادل إلى المثال أو النموذج المقصود في واقعنا ، ولا ينضح بتأثير مباشر لعمل ما من الأعمال الروائية الكبيرة مثل (أوليس) لجيمس جويس أو (المحاكمة) لكافكا أو (الغريب) لألبير كامو .

وهناك محاولة للدكتور السعيد الورقي في كتابه (اتجاهات الرواية العربية المعاصرة) تسعى للربط بين روايات محمود حنفي وظواهر التمرد الوجودي ، واعتبر أنه تبنى في روايته (المهاجر) :

« مقولة المتمرد الوجودي من خلال شخصية فاروق الخولي . لقد عاش فاروق الخولي كما رأينا وجوده على ما عنده فقط بلا ضعف في عالم بلا مستقبل ، ولملك لم يأبه لشيء إيماناً منه بأنه لا شيء يبقى بعدك . فالحياة حرب ، والحرب كما يقول كامو لا يمكن إلغاؤها ولا بد أن نعيشها أو نموت بسببها » .

بل إنه اعتبر بطل رواية (المهاجر) « صورة أخرى من مرسو كامو » أي بطل (الغريب) .

« كان البيت قد تقوض تماماً ، وتصاعدت منه أسنة النيران وسط دخان أسود . بينما تناثرت من حوله السحالي والضفادع والفئران التي كانت قد غادرت سياراتها وشيكاً ، ووقفت عاجزة عن فعل أي شيء » .

وهذا الكسر للواقع تجسده ظواهر عديدة : الأحلام ، وأحلام اليقظة والاندكاء على الرموز ، وهي رموز بسيطة كما رأينا . وروايات محمود حنفي كلها ، وبالرغم من أجواها المعقدة المركبة ، روايات بسيطة تعتمد على بناء فني واضح المعالم ، و« التكنيك » يمتزج فيه التشكيل الأوروبي (بأنماطه الكثيرة) مع الأساليب العربية الشرقية . وهذا المزج يأتي مستساغاً متماسكاً ، متميزاً بطابع خاص من الحدة والحيوية والعمق .

ولا شك أن هناك رواقد شتى أسهمت في صياغة هذه الأعمال ، على أن الكشف عنها جميعاً يحتاج إلى التقصي التفصيلي . ومع ذلك ، فمن السهل إمالة اللثام عن بعض منها في هذا الحديث المجمل ، ويمكن - على وجه خاص - التنبيه إلى بعض قرائن تعبيرية في (يوم تستشرى الأساطير) تربط بينها وبين بعض تعبيرات « ثورانية » ، فعلاوة على استهلالها العجيب - وقد مر - لنمح مثل هذه الجمل :

« وكان يوم التقيا أن هبت الريح وقصف الرعد وانهمر مطر غزير من السماء ... » .

ولا شك أن محمود حنفي قرأ جيداً في علم النفس وترسم في أنأة أبعاد شخصياته الرئيسية ، ولكن هذا التفهم لا يأتي مباشراً ، ولا يعمق مسيرة نمو الأحداث وقد تبلغ به المهارة حداً يجعل الإنسان يتساءل : أي الدلالات يعني هذا الموقف ؟ ما الذي تريد أن نقوله هذه العبارة ؟ فهناك على سبيل المثال موقف الراوي في (حقيبة خاوية) وهو يواجه نفسه بحثاً عن سر

ولهذا الرأي وجهاته من بعض الوجوه ، والحق أن بطل (المهاجر) وجودى فى جانب من سلوكه ، لكن هذا - فيما نزع - مجرد وجه من وجوه هذه الشخصية المركبة . إن الوجودية فى صميمها سلوك فردى يناهض العالم ولا يشغل صاحبه إلا بأزمة ذاته وأبطال محمود حنفى ليسوا على هذا المنوال . وإذا كان أبطال رواياته الثلاث قد ماتوا : فاروق الخولى فى (المهاجر) ، عادل فى (حقيبة خاوية) وسالم وأمين فى (يوم تستشرى الأساطير) ، فإن لهم جميعاً هذه المواقف التى

تتوارى فيها الذات أو بالأحرى تعيش مشكلات الآخرين وتتفاعل إيجابياً مع ما يحيط بها من أحداث .

إن هذه الرحلة فى روايات محمود حنفى قد طالت شيئاً ما ، والحق أن كاتب هذه السطور يترك القلم على مضض ، فمازال يتشوف إلى مزيد من المعاشة لأعمال هذا الروائى السكندري المبدع الذى يغمس مداد قلمه فى دمه ، ويتجلى فى رواياته وهج الفكر وصدق المعالجة والبراعة فى خلق الأحداث والشخصيات والمواقف والصور .

السنيرة..

جل الآخر.. وغلبة التراث

محمد قطب

١ -

دخلت القصة باعتبارها فنا نشرها جديداً إلى عالم الأدب في المملكة السعودية من ثقب الإبرة الضيق. في الوقت الذي كان للشعر فيه السيادة والذيق، ومع ذلك فقد استطاعت أن تزاحم الشعر وتكتب شهادة ميلادها فنا أدبياً حين تنبّهت إلى التعبير عن السواقع وتحولاته، ورصد المواقف الفاعلة للذات في صراعها بين الخارج والداخل، والافتقار من الفنون الأخرى في دوائر تماسّها، فتمتص منها الرحيق ثم تليّنه سائلاً عذبا في إطار قصصى له أبنيته وأنساقه التعبيرية المتنوعة ما بين حدى القديم والحديث .

ولقد سعت القصة وهي تخفر مجراها الفني التاريخي - وسط الصدّ والقبول - إلى أن يكون لها من النسيج ما يكون خاصاً بها، ومن الأبنية التعبيرية ما يكون دالاً عليها، انساقاً مع المراجع التراثي والأخلاقي، والمكاني، فضلا عن ضغوط العرف، وإلف العادة، دون

أن تغفل الجانب التآري لتواصل الثقافة الأدبية والفكر التنويري في البيعة العربية كلها، إشارة دالة على أن جسور الثقافة قد امتدت من مراكزها المعروفة في مصر والشام إلى الحجاز - أولاً - عبر المطبوعات والصحف والبعثات والسفّرات الخاصة، بما أحدث هذا اللقّاح الفني - الذي أرفده وقوّاه التأثير الغربي في مجالات الفكر عامة - فيما بعد - على يد جيل «الوسط» ثم «الحديث» فناً قصصياً مميزاً، لا يفرط في نكهة المكان وجمالياته المدهشة، أو غرائب العادة، أو أسطورية التراث وتخيلاته، كما لا ينزلق إلى الذنوب في أشكال التعبير الحديثة بالرغم من وجود اتجاهات نقدية حديثة قلبت كثيراً من مواضع النقد التحليلي والتقليدي معاً^(١). ولكن، كانت مقاربة النقد الجديد - في صدمته - من الشعر مدخلا للدراسة أقوى وأشمل من اقترابه من القصة.

وإذا كان المجتمع السعودي تعامل مع الجديد الطارىء بحذر شديد، إلا أن الإشاعات الحضارية ظلت

تسرب شيئا فشيئا حتى غطت أرجاء البيئة في الربع الأخير من القرن الحالي، حيث حملت هذه الحضارة ألوأناً من الفكر والثقافة وصوراً من أنماط المعيشة والحياة:

«ما كان لأبناء الجزيرة بها من قبل معرفة وخبرة، بل نقلت إليهم فنونا من الدراسات العلمية الحديثة، وصوراً من حياة المجتمعات المتطورة الراقية، ووجوها من الآراء والنظريات الجديدة، جعلتهم يعتقدون أن التقدم الحق للمجتمع لا يكون إلا إذا أخذ الناس بأسبابها» (٢).

وإذا كان الأدباء قد أدركوا أن عليهم مسؤولية إفساح المجال للنور الجديد لإحداث التطوير المطلوب وإشاعة الجديد والتثوير، إلا أنهم مشوا على «الصراط» وهم يحاولون التوفيق بين نواحي الحضارة القادمة وقيم البلاد وظروفها المادية والتراثية والأصول العرقية في الحياة القبلية المتوارثة:

«وأيضاً الأدباء أن عليه مسؤولية التقدم الاجتماعي والتطوير الحضاري، وأنه إلى جانب هذا يجب أن يتلاءم كل تجديد في المجتمع وواقع المواطنين، وظروفهم، وعقيدتهم» (٣).

ولقد هبت نسائم التغيير فنشب الصراع العقلي بين واقع متخلف وأمل في الجديد يتراءى في الأفق كالحلم الواعي. واحتارت الذات بين حياة ظاهرية تتميز بالرداء التراثي الخاص، والبيت الذي يعج بأحداث المبتكرات الأوروبية. وكأنما لا صلة تربط «السكان بالسكون فيه». وتعلت صيحات الإيمان بالرد والمناداة بالحرية وحق التعليم للجميع، وحملت الصحافة - كما حمل الأدباء والمفكرون - عبء التعبير عن هذه التطلعات.

ولقد واكبت القصة ذلك كله، واستطاعت أن تفرض كتابها ومبدعها في إطار من التنوع ما بين التراث والإفادة مما هو حديث، ولم تتخل عن المهمة الاجتماعية، في المقام الأول، بما تحتاجه من جهد وافر لتحريك الساكن المتراكم.

٢ -

لم ينب عن القصة السعودية - وإن جاء متأخراً - ما التفتت إليه القصة العربية - وبخاصة الرواية المصرية - في جدلها مع الآخر «الحضاري» عبر رحلتها إلى الغرب؛ إذ ألقت الكثير من الأضواء الكاشفة على الذات العربية - المسلمة - في لحظات احتكاكها وتعاملها مع الغرب، ومواقف تلقيها للفكر الحديث، وللأسلوب المادي «الحضاري» الذي يفارق في كثير منه ما ثبت وتكرس وقدم في الشرق العربي. وهذا الآخر الذي هو ظاهر الجدل وليس باطنه، يعطى بعداً عاماً لنمط الفكر المتقدم عموماً بالنسبة للبيئة العربية في تحولها الزمني المتلاحق. وحمل الخطاب القصصي هذا الجدل بما اعتوره من خلل في المواجهة ومأساة في النتيجة:

«وتاريخ هذا الآخر الحضاري المتقدم ينبىء عن مواجهات دامية لم تكن شريفة الأهداف أو الوسائل مع الذات الحضارية الجماعية، بل إن الحاضر نفسه يشهد هذا اللون من الصراعات المصيرية المعلنة والخفية بينهما. ومن ثم تقع الذات الفردية المنتمية بجذورها إلى النمط الحضاري المتخلف، والتي تتغير بفعل النمط الحضاري الآخر - المتقدم - في مأزق مصيري، تسأل معه نفسها كيف تقبل الولاء حضارياً لمن يسعى إلى تدمير الحضارة التي تنتمي بجذورها إليها» (٤).

من حاجة لدى الجهة المرسل. وهم ينطلقون في ذلك من حقيقة معروفة للجميع، ألا وهي أن عمليات التلقي الأدبي تخضع بصورة عامة لحاجات جمالية وفكرية قائمة في نفس المتلقي»^(٦).

والتوسع في استخدام الآخر الحضاري وارد في القصة السعودية، لأن الآخر - عموماً - يمثل عالماً جديداً متقدماً في البناء الفكري والمادى معاً، مما يجعله يلبي أشواق الفكر والوجدان لدى المتلقي السعودي، ويوجد فيه ما يفقده في مجتمعه. ومن ثم وجدنا «الآخر» ليس وفقاً على الغرب فقط - مع سيادته على الخطاب الفكري العام فيما بعد - بل تعداه إلى يبعث أكثر حضارة ورقياً من المجتمع السعودي لمجرد أنها حازت درجة ما من السبق في التعامل مع الآخر الغربي.

فعلاقة الذات بالآخر في الأدب السعودي تتنوع بتنوع المجال التثقيفي والتعليمي الذي بدأ انفتاح المجتمع السعودي عليه قبل التحديث وبعده. ولمة علاقة قوية مع مصر الثقافة والعلم، والتعليم، نتج عنها مردود تأثيري واضح في صياغة كثير من الفكر التنويري وتأسيس التراث معاً، وانفتاح آفاق رحبة على عالم جديد يمثل هذا الآخر، بمستوى نسبي، وبما يتضمنه من تراث واحد ولغة واحدة ودين واحد. وتمايز الآخر/العربي/المصري السبق في اختراق حضارة الآخر/الغربي، لكنه يمثل في الوقت نفسه الآخر الحضاري للمجتمع السعودي.

وحامد دمنهوري أحد هؤلاء البرزين في رصد هذه العلاقة التشابكية^(٧). وهو واحد من المبعوثين الأوائل لتلقي العلم في مصر، فضلاً عن جذوره المصرية الأولى. وكان عمله الروائي مزاجية فنية وفكرية واجتماعية مجتمعين أراد لهما المؤلف أن يمتزجا، ولكنه آثر أن يبقى على علاقاته الأسرية فارتبط بفتاته المكية التي جعلها رمزاً للتراث. وفي رجعتة حمل معه الجليلد -

ولقد أثمرت هذه المواجهة - على مستوى النص الروائي - عن تمزقات وشروخ في البنية العاقلة، وحفلت بتبريرات سيكولوجية واضحة، وتضمنت ثنائيات «حسائية» تمكس جتل الصراع الظاهري وتشي بالإذعان. وحملت الذوات أبعاداً رمزية، وطقوساً ييشية تخالف الدلالة الموضوعية بوصفها كلاً، وتباينت الرؤية ما بين كاتب وآخر، وتساقت الشخصيات، أو انسحبت، أو أوصدت عليها باب الرجعة إلى الزمن الفاتك بأساساً أو إحباطاً، أو فشلاً. إن كماً هائلاً من التوحش الإنساني والاستلاب الذاتي حفلت به هذه الروايات^(٨)، عبر سلوكيات في العنف الجنسي أو الرقة الرومانسية أو البدائل الوجدانية. وكان للمرأة «طوطمها» الخاص في تحولها وثباتها، وانكسارها ورمزيتها المبهمة.

ولقد ظلت الروايات تتعامل مع سطح الشكل الغربي دون القبض على المعنى الكامن وراءه، مما أفقد الذات التوازن، وأضاع على الفكر جوهرة الصحيح، وأفقد العمل متعة التأثير في الآخر الغربي. ولقد فقدت هذه الروايات تأثيرها في الآخر الغربي، ولم يهتم بها - مثلما يحدث مع عطاء نجيب محفوظ مثلاً - أو يسمع إليها لأنها لا تمس حاجات فكرية لديه، أو تثير متعة جمالية يفتقددها، بل هي نوع من البضاعة المستردة جاءت في ثوب رومانسي حيناً أو زاعق حيناً آخر. ومعنى ذلك أن الخلط في العلاقات الثقافية والأدبية والعجز عن التمثل الحقيقي لوجه الآخر الغربي قد يؤدي إلى نوع من التبعية والارتهاق في المجال الفكري والأدبي، أكثر المجالات التصاقاً بالعقل والوجدان، ومن ثم تمسح استقلالية القيمة وخصوصية الدلالة. من هنا يعلم المردود التأثيري للآخر وكذلك الإفادة منه؛ فالجانب التأثيري في مثل هذا الخطاب الروائي :

«ينطلق من حقيقة أن من يتلقى عملاً أدبياً، وطنياً كان ذلك العمل أو أجنبياً، فإنه يفعل ذلك بدافع من حاجته كمتلق، لا انطلاقاً

٣ -

بطل الرواية - فى الطب والمعرفة ليحارب بهما الجهل والمرضى معاً.

ولقد كانت البيعة المصرية آنذاك مختلفة حضارياً، ومن ثم جاء التعامل مع الآخر/ الحضارة المصرية تعاملًا اهتزت فيه ثوابت العرف ونمط الحياة. وكانت المرأة فى مصر، شأنها شأن مثيلاتها فى الغرب، قد حازت قدرًا كبيراً من الاهتمام، مع الفرق فى نمط السلوك والحرص على القيم. إلا أن القدر المشترك بين البيعتين خفف من درجة الصراع وحدد منسوب البوح الوجداني.

وقبل ذلك كان ثمة علاقة متبادلة وأصلية بين مجتمع مكة ومجتمع الهند وباكستان. وكانت الهجرات إلى مكة والاستقرار فيها أمراً متواتراً، بل ساهمت الأسر الهندية الوافدة فى نشر التعليم عن طريق الكتاتيب والمدارس الأهلية، وكانت بنيات المجتمع المكي فى طور التشكيل الثقافى. وجاءت رواية (البعث)^(٨) لـ محمد على مغربى وأشية بهذه العلاقة وراصة للتأثير والتحول، وكاشفة للبدائيات التعليمية فى الحجاز، إذ كان له «من المميزات ما ساعد على نشأة الصحافة فيه قبل غيره من المناطق الأخرى»^(٩)، ومن ثم تحركت عوامل التنوير وأشاعت كثيراً من قضايا الثقافة والأدب.

ولقد حرص بطل (البعث) على أن ينقل من الآخر/ الهند ثم مصر/ صناعة تدعم حركة مجتمع الحجاز فى تطوره ومواجهته للآخر/ الوافد أيضاً.

وفى انطلاقة المجتمع السعودى الحديث، انفتح على الآخر/ الغربى انفتاحاً واسعاً؛ فطورت الحياة تطوراً فاق حدَّ الخيال، ولاح التطور واضحاً فى ميادين العمران والفكر معاً. وكان لا بد للأدب أن يعكس هذه العلاقة الجدلية، الجديدة فى حوار الذات العربية المغلقة مع الآخر الغربى المتفتح؛ فجاءت رواية (السنيورة) لتقوم بهذا الدور.

تقف رواية (السنيورة)^(١٠) للدكتور عصام خوير عتلاءً مميزة فى حقل الرواية السعودية. وتميز الرواية حاصل من كونها انعكاساً للمتغيرات التى طرأت على البنية الثقافية والحضارية فى المجتمع، وأن كاتبها جمع بين ثقافات مختلفة، مزجها فى داخله واستوعب توجهاتها، وأدرك خصائص الفن الروائى الذى يمارسه دون أن تشده الاتجاهات الحديثة من جذوره اللغوية والتراثية.

والتنظير الاجتماعى والحضارى اقتضى أن يفرز كتابه الذين قاموا بعِبء التعبير عن التطلعات الجديدة، وكشف الأنماط الفكرية والسلوكية المتنافعة عبر حركة النمو الفاعلة، والدفاع عن الثوابت التى هبت عليها عواصف تحاول اقتلاعها، أو طمسها، أو التقليل من فاعليتها؛ مما يعنى أن الهمم الاجتماعى لا يزال مخيماً على العمل الإبداعي، وأن الكاتب لم يتخل عن هذا التوجه بصورة أو بأخرى. وأما الجديد فهو القرب من العمل الفنى بخصائصه المميزة بالرغم من الوقوع فى المباشرة أو الوعظ، أو الخطابية التى حكمت الأعمال السابقة.

والموضوع الروائى - فى مواجهة التفسير - قد تعددت أنماطه وتنوعت، فكان منه ما هو رومانسى الطابع، حيث تحتشد الطاقات اللغوية بألفاظها وصورها الخيالية المحملة بالمخاطر النفسية وجنوح الخيال.

ورواية (السنيورة) تنتمى إلى قصص الوجدان، حيث تقبض على الحركة النفسية وتغوص فى داخل الذات، وتتغلغل إلى أدق المشاعر بحساسية لغوية شاعرة، مستخدمة فى ذلك السرد والمونولوج (حديث النفس) والوصف الخارجى. والكاتب، وهو يصوغ صياغته اللغوية الجميلة - ذات النكهة التراثية - يؤكد، فى المعنى العميق لروايته، الانتماء إلى الدين وإلى الوطن وتكريس

و«الشيخ»، لقب عرف به البطل: يعيش في ميلانو ويدرس الموسيقى، ويحرص على إحياء المواسم الروحية، ويرى أن الفن الموسيقى «أقدم وسائل التعبير الحسي عند البشر»^(١١). ولقد جمع بين قيمتين كبيرتين: الحس الديني، والنغم الموسيقى، وكلاهما يخاطبان الوجدان؛ فالفن والدين صنوان يتعاملان مع عميق المشاعر، من حيث التطهير والتعديل والإثراء. إنه أنموذج للشرقي المتمسك بتقاليد، والحرص على ممارستها في كل مكان يذهب إليه، وهو أنموذج لتفتح العقل واكتساب أدق الفنون الغربية جمالاً وتنوعاً وهو الموسيقى، ومن ثم يصبح للصراع مجاله الذي يحرك الحدث وينشئ المواقف ويخطط بينها.

و«ماريانا» - ابنة الحضارة الغربية - لا تخفى مشاعرها ولا تبطنها، بل هي واضحة الانفعال، صريحة التعبير، تتحرك في طفولية محبة. وهي الأخرى «تدرس الموسيقى وفن الأداء الغنائي»^(١٢) لتتأهل للعمل في الأوبرا. لقد جمعهما مهرجان أقيم في روما تحت عنوان «الموسيقى والشعوب». ومنذ هذه اللحظة يفزل الوجدان خيوطه بدقة، وبرهافة، وبحذر شديد.

ويحرص الكاتب على إبراز صورة ماريانا في مرحها الطفولي وتلقائيتها المحبة، وذلك حين أشار الأستاذ إلى بذرة صغيرة توشك أن تنبت في الأعماق. وجاء موقف الأستاذ مثيرة انفعالياً، وذلك حين ألقى بسؤال عن خطط الشيخ بعد أن نال إجازته العلمية «هل عمل حساباً لماريانا في خطته؟» واندهشت ماريانا لما سمعت. ويصور الكاتب ماريانا في ألق طفولي عذب:

«كانت قد أطلقت شهقة تعبيراً عن المفاجأة والدهشة، وصرخت وهي تتحرك سباتها بالنفث: صدقي يا شيخ: أقسم أني لم أحدثه بشيء».

ولعل الصورة المادية المنفصلة تشي بطفولة منطلقة، واستطاعت الكلمات المصاحبة أن تعكس ذلك. فالشهقة

القيم الدينية والاجتماعية المرتبطة بجذور الأمة وتاريخها الطويل. إنه واحد من الذين يقفون مع المجتمع، وليس من الذين يتسردون عليه. وهو ملحظ فكري هام؛ ذلك أن الانفتاح الفكري والحضاري على الآخر الغربي وذويع وسائل الاتصال الحديثة وشيوع التعليم بكل تخصصاته، ومواجهة الصدمة الحضارية الآتية من الغرب، والوقوف على نتاج الفكر الغربي في مجالاته المتنوعة، قد أدى إلى نشوب صراع رهيب بين واقع له تقاليده الضاربة في الأعماق وطموحات خاصة - أفزها التغيير - تراءى كحلم وردى يجذب القلب ويشغل العقل. ولقد أحدث ذلك انحنيازاً نحو الواقع، أو تمرداً عليه تجاه الغرب، تأثراً بنتائج الفكرى.

ورواية (السنبورة) تحمل هذا الانحياز إلى التراث، وتؤكد تزواج الحضارات واختلاط الثقافات وتلاقح العناصر، واستقطار ذلك كله في إقامة بناء يفيد من نتاج الفكر دون أن يلفى أو يطمس زخم الواقع الشرى بمكوناته العتيقة.

فنحن نواجه بمحاور في الرواية، وهي محاور ثنائية، يصنعها الكاتب صنماً كأنما هي المعادل للمحور الفكري العام الذي يقف وراء عمله. فثمة محور كبير يمثل العرب/ أوروبا، ومحور خاص يمثل السعودية/إيطاليا، وآخر المحور الذي تتكرس فيه خصائص المحورين السابقين الشيخ/ماريانا.

والفتى «الشيخ» رمز عام مبهر وفعل لواقعه وعرويته ودننه. إنه السياق التراثي الذي يشدق في نهر الرواية فيزيح الموائق ويقتلع الأعشاب، ويرمي الزبد على الشاطئ الأملس. إنه القوة الفاعلة المسيطرة، والغازية - إن صح التعبير. على حين تقف «ماريانا» تتلقى، وتندesh، ثم تتفاعل وتتكيف مع المجتمع الذي يمثلها الشيخ؛ فثمة عطاء فاعل وتلقٍ منورس. وكأنه محور تصحيحي يعيد للتاريخ وهجه القديم، وللروايات التي تعاملت مع الآخر الغربي توازنًا.

حركة انفعالية عفوية والصراخ فعل طفولي في موقف متأزم، واستخدام السبابة عامل مساعد لنقل الانفعال.

هذه التلقائية التي يحرص الكاتب على ترسيخها في عمله هي المفتاح لشخصية ماريانا، وهي المدخل الذي سينسرب منه في رهاقة «التحول» الذي سيحتويها في النهاية.

وثمة استجابة انفعالية احتوت الشيخ، وهو الحريص على قيمه، حين استقبل هذا المثير في جيشان عاطفي، وشعر بخنار نادر يشع من حديثها. فيقبل عليها وتقبل عليه في رهاقة شعور مجلّل بعواطف نبيلة تهدف - عند الشيخ - إلى بناء الأسرة قصداً لأمية فيه.

وتقف الدبابة عائقاً يمترض نهر العاطفة الفياض: «ولكنك كاثوليكية.. فما موقف عائلتك؟»، ويصبح الأمر محلقاً في انتظار رأى العائلة وإن أعلنت موافقتها عبر هذا الوصف السردى: «وشدت ماريانا قبضتها على يديّ كأنما تخشى الإفلات» (١٣). وانتظار رأى العائلة أصاب الشيخ بقلق وإرهاق وانفعال حسي شديد، فهو قابع بجوار التليفون الذي سيصبح رتيبه مدخله إلى قلب ماريانا. وهنا يحيل الكاتب إلى السخرية المحيية، فهو يرى أن التكنوغرافيا - وهو يقصد التليفون الذي يقرب بين المحبين :

«قد تخل محل التماثل والأحجية وأعمال السحر والشعوذة التي كان يمارسها البعض لإعادة الزوج المفقود أو الحبيب المهاجر» .

وهي إشارة إلى الفارق في السلوك بين يمينتين مختلفتين في النظرة إلى الأشياء وإلى ما تستدعيه العبارة من معانٍ ودلالات. وفي فترة الانتظار تنداعى الذكريات:

«واستسلمت للزمن ووجدتني انتقل القهقري معه إلى مرابع الصببا بمكة المكرمة... استعرض مآرب قضاها الشباب هنالك...» .

وهذا الاستدعاء مقصود، فهو تكريس للجانب التراجي البيعي في مواجهة حضارة جديدة مغايرة. والكاتب حريص على إيضاح ذلك كلما أسعفته مواقف الرواية. ولعل الإفادة النصية التي وردت في عباراته الطويلة «قضاها الشباب هنالك...» تعبر عن الانتماء إلى الوطن. وهو انتماء موصول بقيمة ثابتة في التراث الشعري، عبر عنها ابن الرومي في وطنياته، وأفاد منها الكاتب بالمزج في تلقائية تعبيرية مقصودة. فالأمر ليس تضمنيناً فنياً بقدر ما هو تكريس لفكرة الوطن (١٤).

وتتكشف الصراخ المشتجر في الذات لحظة الانتظار، صراع يقف على حافته تراث طويل مع المرأة، ويصبح رنين التليفون انتصاراً للبذرة التي لبدت في الأعماق :

«ماريانا.. قلتها في صوت كأنه استنقى روافده من أعماق نفسى وروحى ومن جماع التراث الذي يمنع من تحقيق الحب» (١٥) .

والذي يقف عائقاً أمام تواصل الحب من وجهة نظر «ماريانا» التي تربت على أن الحب عنوان مفتوح للمشاعر أنها كانت تنتظر منه أن يعبر عن حبه بقبلة، أو لمسة خفيفة، بل لقد حاولت هي نفسها أن تقتنص منه ذلك، لكنه أبى - وداخله يغلى - فالذين يمنع ذلك واحترام المرأة يعجز الفعل.

إن هذا الحس الأخلاقي وشى بالتناقض بين المواقف، وإن بنا متنامياً مع السياق الفكرى العام. فالفعل الذي يمارسه الشيخ مدان دينياً.. وتحول النص الأدبي عن سياقه الفنى إلى خطابية وتقرير يشرح فيها موقف الدين من الحب، وهو تزيد ملحوظ. وربما يخفف ذلك حرص البطل على إقناع ماريانا بوجهة نظره: «إن ربي خلق الحب وجعله وسيلة ولم يجعله الهدف»، ثم طال الموقف ومال إلى المباشرة: «...الحب خاصية من خصوصيات البشر... ولذلك يجب أن يحتفظ

يلرك - فى الغرب - أنه يتعامل مع المرأة / الحرة، التى أصبحت نموذجاً لحضارة الآخر فى معطياته الفكرية والسلوكية معاً، ومن ثم فقد أدرك أنه يتعامل مع نمط جديد، مع الآخر/الضد - إن صح التعبير. ومع ذلك فقد كانت قيمه المتجذرة ترفض الفعل المباح مهما أضفى عليه الآخر مشروعيته.

وإذا كانت الديانة عائقاً عن التواصل، فإن رأى الأهل فى مثل هذه المواقف المتباينة حاكم فى التصرف، ومحدد للنهائية فى أغلب الأحيان؛ ومن لم حين جاءته الموافقة لزيارة والدها فى جبال الألب، احتشد لهذه الزيارة، وقدم نفسه لتقديم الواجب، ولكنه لم يقو على كتمان حبه. يوح البطل بشعوره حين كانت ماريانا تمرز لحنا شجياً: «وكنت آنذاك أمارس معها الحب بعينى وشعورى»، وهو تمبير جانج، ولكنه يعكس داخل الذات، ويوضح التناقض بين القول والحس الشعورى. واستقبلت «ماريانا» الرسالة «فعربد الشعور بالرضى فى كل كيانها». وانتقى الكاتب فعلاً شعرياً ترائياً ليصور المعنى المرئى، ويهل على الحس المشيوب:

وبتنا بحال لو تراق زجاجة

من الراح فيما بيننا لم تسرب

واتقاء الكاتب لبعض النصوص الشعرية التى يستدعيها قد يكون حلية فى بناء النص يذكركنا بالاستشهاد بالمأثور الشعري فى مقالة نثرية، تدعى «الفكرة وتوشية للأسلوب». وقد يصبح النص المستدعى محايداً جامداً، واقفاً على حافة النص دون أن يندلف إليه فلا يضيف دلالات جديدة، أو أبعاداً أخرى وقد :

«يرمى الكاتب من خلالها إلى تجسيد المشهد الروائى، أو تصوير الانفعالات الشخصية، التى يعجز النثر عن التعبير عنها فيجعل الأشعار تروى العوالم الداخلية للشخصية»^(١٧).

بالظهر...». وهذا التداخل المستمر بين الدين/الحب أوقعه فى مشاعر متناقضة عبرت عنها الألفاظ وفضحت داخله الحقيقى.

٤ -

ولقد شغلت المرأة فى حضارة الآخر فكر ووجدان العربى، على حين كانت فى بلاد الشرق لا تزال واقعة تحت ظلم الرجل وجبروت العادة. ولقد كان موضوع المرأة فى الفكر الاجتماعى السعودى حافلاً بالصراع بين تيارين: الأول يصارع من أجل تكريس القمع، والثانى يجاهد من أجل الإفلات بها من هذا القبو القامع؛ فلقد عاشت المرأة فى الجزيرة العربية واقعاً محكوماً بالأعراف الثقيلة:

«فهى لا تتمتع بحريتها الكاملة فى تحديد مستقبلها فلا يحق لها أن تختار زوجها، وفى أغلب الأحيان تجتهد نفسها مضطرة إلى الخضوع إلى إرادة أهلها»^(١٨).

ولقد أطلق الأدباء أقلامهم بكل قوة أصلاً فى زحزحتها عن مركزها الذى تخجرت فيه ، حتى نالت حقها أخيراً بعد ضروب من المصارعات شديدة ، وإن لم يصل الأمر إلى حد المناداة بالسفور وخلع الحجاب والاختلاط التعليمى. ولأن الآخر زاحم العربى فى بيته بحكم الحاجة إلى الشقيف والتعليم، فلقد تغيرت نظرة الأدباء إلى المرأة الأجنبية العاملة من حيث الاحترام الواجب، والإيمان بالعمل المنوط بها.

وهذا الشيخ - بطل الرواية - دارس الموسيقى، متمسك بتقاليدته ، مؤمن باحترام المرأة، وبصيانة كيانها، وهو متفتح العقل، اكتسب أدق الفنون جمالاً ورهافة وهى الموسيقى، فأثرت وجدانه وأشاعت الرضى فى قلبه . وهو إذ يخرج من معاملة المرأة/ القعيد،

وفوزه بـ «ماريانا» زوجاً له، بعد ما فاز بعلمه التخصصي المميز.

وسيطل للجوانب الروحية تأثيرها الخاص في صياغة الشخصية وضوء كياناتها عن التمزق أمام الجوانب المادية الملقطة للنظر، وأمام الانفلات الجنسي العام، إذ إن القاسم المشترك في الجانب المادي أمر مشترك، وموجود وإن تباین في الجودة، أما القيمة الروحية فهي الدلالة والعمق معاً:

«الجوانب المادية من الحضارة بضاعة مشتركة، لا يختلف فيها قوم عن قوم، إلا من حيث درجة إتقانها، فلا تميز بينها إلا «ماركة مسجلة». أما الجوانب الروحية من الحضارة فقد تأثر بمؤثرات خارجية، ولكنها لا تغير ولا تستبدل، لأنها لا تتعلق بوسائل الحياة بل بنهاياتها ومثلها تلك التي نسيجها القيم. والقيم هي المعنى الذي يجهده الإنسان لحياته هي جوهر وجوده، فإذا تخلى عنها تخلى عن وجوده. ومع ذلك، فإن الوسائل لا يمكن أن تنفصل عن الغايات، بل يجب أن يكون بينها ذلك الانسجام الذي يتحقق معه تكامل الشخصية في الفرد، وتكامل الحضارة في الجماعة» (١٩).

ولذا كانت المواجهة مع الآخر الغربي تعنى بمعنى ما مواجهة مع الذات الحضارية:

«بحيث إننا إذا أردنا أن نحصل ما عنده، كان علينا أن نتوافق معه، ويكون هذا التوافق عن طريق عمليات إحلال وتبديل وإزاحة مستمرة، تنتهي إلى التغيير في محاولة لاستيعاب الآخر الحضاري» (٢٠).

فإن الملاحظ على الأدب السعودي حرصه على الإفادة الحضارية مع الدفاع عن الشخصية القومية بما تحمله

ولعل البيت الشعري السابق مصداق على ذلك، فهو زينة أسلوبية، واستدعاء لموقف بليغ يتماثل مع الموقف المشهود، وتعبير مختزل عن سرد رواي يمكن أن يطول ويتمدد.

ويصدر عن الفتى/الشيخ/الموسيقيّ تصريف يكشف داخله المتنامي، ويتسامى به في عيون الأهل ويندهش به - بما يشبه الصدمة - عقولاً لها مرجعيتها الحضارية الخاصة؛ فلقد انفرد في نومه بفرقة خاصة، وكان التصرف متلائماً مع فكر وقيم الفتى/الشيخ. ولقد ترك ذلك انطباعاً أخلاقياً مدهشاً لدى الأب؛ فالجتمعات الأوروبية لم تعود في مثل هذه المواقف أن تنفصل الفتى والفتاة لحظات النوم والإفاقة أيضاً ويندهش الأب ويحتويه الإعجاب وهو يرى هذا النموذج المغاير الذي يتعامل مع حضارة الآخر بهذا السلوك المميز والمتسامي. نموذج يغاير نمط العربي في النص الروائي العربي في تهالكه على الجنس وتدنّيه مع المرأة إلى حدّ الإذلال؛ يقول الأب في إعجاب:

«هل لا يزال يعيش في هذا الوجود المادى بشر بهذا القدر من الخضوع للسمو الروحى .. إننا فى هذه البلاد وفى أوروبا كلها نعيش حالة تعفن عقائدى .. اذهبى وتزوجى من هذا الرجل .. إنه عملة نادرة ... هذه العقيدة أعتبرها جوهرة لمستقبل البشرية» (١٨).

وهكذا يستحوذ الفتى/الشيخ على رضا الأب وموافقته معاً. لقد بارك الزواج مع علمه باختلاف الديانة، لشعور خاص به يشعر باقتداده، وبطمأنينة قلبية على ابنته وهي تعيش مع مثل هذا الرجل.

ولقد نجح الكاتب في أن يرسم صورة واضحة للدين عبر سلوكيات الشيخ انتزع بها تأثر الآخرين به،

ويختار الكاتب الأماكن اختياراً جيداً يتلاءم مع الفكرة التي يطرحها، رابطاً بين منظومات تاريخية تعطيها في النهاية قدراً من التأثير المطلوب؛ فالشيخ «ماريانا» - وقد تزوجا - انطلقا إلى إسبانيا في رحلة زواجية جميلة، وهنا يتبدى المكان حاملاً ذكريات أمة مجيدة زرعت بذورها في التربة الأوروبية/الأندلسية. ومضى يروى لها العظمة الراشحة بمأساة جليلة :

« وقضيت الليل كله أروى لها العلاقة التاريخية والمأساة العاطفية التي حدثت للعرب في الأندلس ».

ويشبع الكاتب تساؤلات ماريانا حول السبب وراء هذه المأساة، وهل ورد في «الكتاب» ما يوحي بذلك!! ويوضح الكاتب على لسان «الشيخ» الأمر كله بأن الآية القرآنية قد حكمت الأمر وحددته : «ولاتنازعوا في فتشولوا وتذهب ويحكم» وتتألق صورة العرب في ذهن ماريانا، وتدنو شيئاً فشيئاً من الكتاب/القرآن الكريم، و تتأثر بمقولات الشيخ وتبهر به شيئاً فشيئاً.

وتنامياً مع فكر العمل ومنطقه، يستغل الكاتب الزيارة التي قام بها وزوجه إلى مصر لإبراز بعض معالم التراث، وتصحيح بعض المقولات التاريخية لإحداث مزيد من الإبهار والتأثير. ولا شك أن كل هذه المواقف التي يقوم الكاتب بتخليقها، من أجل توضيح الفكرة، قد أوقعته في مباشرة وخطائية وميل إلى التحليل والشرح؛ فهو يتبع المرشد السياحي الذي قام بالشرح والتعليق أمام الأماكن الأثرية التي يرى فيها «خلوداً للإنسان الصانع»، يتابعه معترضاً ومصححاً فيقول:

«إن الخلود للإله الواحد الفرد الذي يرث الأرض ومن عليها فهو الخالد..... أما الإنسان فهو زرع الفناء يصبه الموت» ،

وينزل حول جزئيات فرعية قد لا تعطي لجسم القصة أبعاداً، ولكنها تقوم بتصحيح الثوابت، واعتبار القرآن

من مقومات تراثية، وتاريخية ، ودينية، مع نمو في الفكر الحضاري وترقى في مدارج التطور العقلاني، بحيث تكتسب الذات الفعلية في مجال التنوير بعد العودة إلى الوطن.

لقد استطاع بطل (السنيرة) أن يحافظ على نقائه التراثي، وعاد - فيما بعد - مسلحاً بمزيد من الجمال الفني في أروع ميادينه وهو الموسيقى، في مجتمع كانت الموسيقى فيه إلى عهد قريب متهممة ومجرحة.

ولقد جاءت الشخصية على عكس ما لسنائه في النماذج الروائية الأخرى : (أديب)، (عصفور من الشرق)، (موسم الهجرة إلى الشمال) ... إلخ . فلقد ذابوا في حضارة الغرب وأسلموا أنفسهم لها، غائبين عن الوعي :

« فاقدين للروح النقدية المبنية على أساس استيعابهم لقدرات شعبهم وإمكاناته، بما يتيح لهم أن ينفذوا إلى جوهر حضارتهم الأصلية.. وجوهر الحضارة الغربية معا » (٢١).

لقد حدث الحوار الإيجابي - في (السنيرة) - مع حضارة الغرب، مع أن النموذج السابق لا يزال قائماً (٢٢) في الأدب المصري.

٥ -

والكاتب ينزل بمنمنمة فكرية وفنية نسيجه من أجل أن يعطي ترسيخاً للتقييم الدينية في وجدان «ماريانا»، حرصاً منه على تحويل الشخصية إلى الاتجاه الذي يمتناه، والذي به يحقق تركيبة من والده لهذا الارتباط الشرعي من «كثائية». وهو الأمر الذي أداته الأب - في البداية - بحسم مستدلاً بالآية القرآنية : «ولأمة مؤمنة خير من مشركة ولو أعجبتكم».

الدين والنشأة والبيئة، وهى تولى من الثوابت التراثية الحقيقية التى تكشف عن جذورنا، وتقف فى انحياز كامل مع هذه الثوابت.

وقد تلامت النسب الجمالية فى الرواية مع هذا المحور. فالوصف أحد هذه النسب الجمالية التى أغرم بها الكاتب، ووصف المكان والوجدان والتحوللات، حتى كأنك تعيش اللحظة، أو تقبض على المكان، وتتحمسه بيدك، يصف المشريات فى طراز الأبنية القديمة بجدة فيقول: «لوحة فنية تصور رجوع الماضى أو كأنها إيقاع موسيقى لخطوات الزمان». ووصف الأبنية فى صورة حميمة تمكس تألف العلاقة والود الشامل للجيرة: «وقد تلاصقت البيوت متلاحمة حتى كأنها تجسّد للتلاحم الاجتماعى». فالطراز البنائى يحمل زخم الماضى وعراقته، والسرير ذو قوائم حديدية مشرعة، والناموسية قد أسدلت ستارها البيضاء، تخفى فى رهافة ما خلفها عن العيون، وزير المياه ذو قوائم ثلاثة يفرى بالشرب، وليس ثمة من جديد فى المكان إلا التلاجة لحفظ الطعام فقط. إنه مكان مقصود إحداثه. ولقد قام المكان بدوره التأثيرى على «ماريانا»، يتضح ذلك من صيحة الدهشة التى أطلقتها وهى تعيش هذا الزخم كله: «إننى أعيش فى أعماق الزمن» (٢٤).

والعنصر الجمالى البارز فى الرواية هو اللغة. وإذا ما استخدمت بكفاءة جعلت الماضى واقعاً معيشاً، وامتدت بال حاضر إلى مستقبل مشحون بالتوقعات:

«كما أنها تحمل الإشعاعات الفكرية والعاطفية، وتجعل الشخصية تعيش اللحظة تلو اللحظة فى جدة وحيوية بحيث تجعلها تنمو مع حركة الزمن» (٢٥).

واللغة تصويرية حافلة بضروب الخيال والمازج والتراسل. يعبر الكاتب عن الحب فيصوره شيئاً محسوساً فيقول:

المرجع المعرفى والدينى الصحيح الذى يجب أن نستطلع التاريخ الدينى الحق مما جاء فيه. وهو أمر أريد به المزيد من الإبهار والتأثير على «ماريانا»، ومن ثم جاء الحديث عن فرعون أثناء رؤية المومياء القديمة، ليعطى له الحجم الطبيعى ويزيح عن ذاته صفة الألوهية، ويؤكد النهاية المأساوية التى تحمل العبرة والعظة: قال تعالى: «فاليوم نجيك بسندك لتكون لمن خلفك آية». وظل الشيخ يرصد الانفعال، ويترصد المواقف حتى ينزل إلى قلب «ماريانا»، فيزرع فيه بذرة الإيمان الحق، وهو يطوف بها فى أماكن الشرق ذات النكهة للمتميزة، والزخم المترع يترسّات فريد، عله يستطيع - دون تدخل منه - أن يعدل اتجاهها فى مساره الصحيح:

«كل ذلك أصبح لدى «ماريانا» كثيراً من الشوق لحياة الشرق، ومقدمة جيدة للتكيف مع حياتها الجديدة» (٢٦)،

تلك الحياة التى ستعيشها فى السعودية، وفى جدة بالذات. واستطاعت «ماريانا» بصدمة التراث وجماله، وبقيم الكتاب ومعانيه الشامخة، وبالألفة التى شعرت بها من الأهل والجيرة، أن تتكيف، فعاشت الحياة كما يعيش أهلها، ولبست ما يلبسون، ثم أنجبت ولداً أسمته حمزة، تيمناً بعم الرسول، ولم يبق إلا أن تعلن إسلامها فى قنعة داخلية، ثم تسمت باسم الشيماء.

وتحولت شخصية «ماريانا» تحولا هائلاً جاء عبر نعمات صاغها الكاتب فى اقتدار. وامتزج هذا التحول بتحول آخر فى شخصية الأب الذى رفض أن يعيش معها وهى على دينها، ولكنه فرح بها حين أمنت. يقول الأب فى اعتزاز: «إنها يابنى مؤمنة عن عقيدة وبعد تجربة.. أما نحن فإلله لنا». وهى عبارة تحمل مقارنة بين التجربة وحوضها، والوقوف عند حدود التلقى المتوارث.

إن الرواية ذات طابع خاص من حيث المعنى، فهى ترصد الاندماج بين فكرين و نموذجين يختلفان فى

ولكن استدعاء التراث دون أن يكون هناك ضرورة يصبح عبثاً على العمل، ويتحول الاستخدام إلى توازن بين القديم والجديد في حيادية باردة.

يستدعي الكاتب قيس بن الملوخ في مجال العاطفة وتصوير حالة الهوى التي سيطرت على كلي من الشيوخ و«ماريانا» - وكأنما التعبير عن الحب موروث تليد لا يتغير في الزمان أو المكان:

فيخفق قلبانا خفوقاً كأنما

مع القلب قلب في الجوانح لاني

والمحصول الشعري وافر لدى الشاعر يسعفه في التضمين المعنوي المراد ولكنه يظل موازياً للموقف القصصي دون أن يندمج في البنية النصية.

والتراث اللغوي الديني امتزج مع النص القصصي امتزجاً قوياً يؤكد اتجاه الكاتب، ويصبح الانحياز إلى التراث ليس مقصوداً على الفكر فقط بل يتعداه إلى اللغة أداة التعبير والتوصيل أيضاً.

ولعلنا نستطيع أن ندرك المرجع الديني في التكوينات اللغوية التالية، وهي نموذج لهذا الاتجاه: «وتركنا حمايتي عند متاعنا».

وفي مجال المقارنة بين الأشياء يقول: «أما الاعتبار المادية فتتوارى بالحجاب». وحين تندش «ماريانا» من سلوك الشيخ الروحي يعلق قائلاً: «ولعله ساء «ماريانا» ما لم يخط به خبراً» ثم وهو يروى إلى جمال الفجر في زيارته للقاهرة الفاطمية فيقول:

«كان منظر آية من آيات الله، فلق الصبح

فوق عاصمة من أعرق عواصم الوجود
وسبحان الله فائق الأصباح» (٢٦).

وهكذا تتشبع اللغة بمسحة تراثية تعطيها دلالات عميقة ومتواصلة. وهذا الولع اللغوي التشكيلي جعله

«شعرت كأن تكونات حسية وعاطفية عارمة أخذت تتخلل داخل نفسي شيئاً يتحرك ويتجول داخل جسمي وينساب مع مسارات الدم... ثم أكاد أننسم رائحته.. شيئاً له لون ورائحة وأبعاد..».

والأسلوب رومانسي يتخذ من اللغة إطاراً للمواطن والمشارع ويضج إلى البلاغة التراثية. يصف صوت والده الغاضب عبر التليفون: «جاء صوته هادراً كهزيم العاصفة». ويستمر في نبرة عالية من الغلو والمبالغة استدعاها الولع البلاغي: «فلأن أحمل جبال الألب بثلوجها فوق ظهري أهون على من مواجهة ثورة أبي». وهي ثورة - الأولى - الراقصة للزواج.

وهو كثير في الرواية، مما يؤكد هذا الملمح اللغوي التصويري الجميل. ولكن حين تحوّل الحوار في الفصل الأخير إلى اللغة العامية ذات الخصوصية البيئية في مفردات التعامل اليومي، أحسنا بالتفاوت الهائل بين جمالية الفصحى وإمكاناتها الدلالية الوافرة، ونهافت العامية. هنا تفقد اللغة/الأداة روعها وجمالها الذي حرص عليه الكاتب منذ الصفحة الأولى في الرواية. صحيح أن الشخصيات تحمل نمطاً بيئياً خاصاً، ولكن اللغة لا تضيف جديداً إذا انحدرت إلى اللهجة اليومية، بل تساهم في إبراز التناقض بين الجمال والقبح. ولنأخذ نمودجا:

«فين أنت يا وليد، الدنيا مقلوبة هنا تدور عليك ما بنلقالك مكان، اصبروا الجين ازهم عمك مراد....».

وهذا يفقد اللغة دلالة التواصل العام. فالانعطاف إلى التراث يضيف أبعاداً عميقة للتجربة، فضلاً عن أن التشكيلي اللغوي والفني يستمد من الموروث صوراً متجددة تضفي على الماضي رؤية معاصرة.

«وجاعنى صوتها من خلفى هادئاً كأنه
الدعة، والسكينة، عذبا كأنه الريح، دافعا
كأنه قلب أم» .

وهو كثير فى الرواية.

ولا يفوتنا أن نذكر أن الرواية يتسبب فيها ضمير
المتكلم، فهو متبسم، ومفارق، ومزاحم، ومتغلغل وراصد.
إنه ضمير يهيمن على المواقف، وتخرج الأحداث من
بؤرته الخاصة، مما أعطى للرواية تنوعاً فى مساحة التجربة،
وشمل المعنى كله بالصدق، والأداء بالحساسية. فأدى
ذلك إلى التوسع فى الذاتية والموضوعية معاً. ذلك أن
الرواية :

«إذا كانت قد وسعت مضمونها الذاتى فإنها
زادت من اهتمامها الموضوعى، وجالت فى
العقل بطريقة متقنة، كما جالت فى العالم
الخارجى» (٢٧) .

إن رواية (السنيرة)، إحدى الروايات التى تعاملت
مع الآخر الغربى، حملت قدراً من جساسة الرؤية، وجرأة
فى تناول، وحرصاً على عقد المصالحة، وسعيًا للاندماج
بين الروحانية والمادية، ودأباً حميمياً فى إبراز الروحانية فى
ثوب سلوكى/حضرارى شفيف، ينم عن التقدير والرهافة،
ويتعدى عن البوهيمية، ويقدم نموذجاً شرقياً روحانياً،
متعادلاً، ومتسامياً، ومجاوزاً مما كرس الانحياز إلى التراث
والجنور الروحية العميقة *

يلجأ إلى الجمل الاعتراضية بكثرة، نوعاً من التوازن، أو
إقامة نوع من الحياد السردى فى مواقف قصصية ما، أو
لإضافة معنى مقصود بضمى جمالاً أو انفعالاً يكشف
الحالة النفسية. يقول وهو ينتظر المكالمات التليفونية من
ماريانا: «كنت أتحس الجهاز، وأكاد - لصمته - أظنه
قد أصابه خلل». ويقول عن والده:

«وربما كان لى بعض النصائح فى ثياب
أوامر مطلقة كعادته - منذ نشأنا - فى تربية
صفاره وإدارة بيته» .

ويصور لحظة المكالمات فيقول:

«فاستطردت - فى سماعه الهاتف - ولكنك
تعلمين - كما قلت لك - إنها مكالمات من
أمى بالحجاز» .

وللغة جمالها التصويرى الذى يقترب من روح
الشعر، مما يذكرنا بقول الأستاذ يحيى حقي: «إننى
أشترط أن يكون فى كل قصة «نفس» شعرى» .

ولننظر إلى هذه العبارات الواشية بشاعرية رومانسية،
وبدءه ينضح من حروفها، ولتناكد من سيطرة أدوات
التشبيه التى تقرب المحسوس وتصوره فى صورة معنوية
دافئة :

«إشارة واجبة»

غطى محمود البدوى فى مجال القصة القصيرة جانباً كبيراً فى علاقة العربى/الشرقى/المصرى بالآخر/الغربى/الأسوى. وهو جانب
على قدر كبير من الأهمية شغل حيزاً كبيراً فى مساحته الإبداعية. لقد صور الجانب الحضارى لدى الآخر تصويراً دقيقاً وثرياً، كما عبر عن
لحظة افتتاح الأنا العريية المدعوشة على الآخر / الحضارة والأثنى، فى حواريات غاية فى الروعة والسمو، مما جعله ينفذ إلى العمق وينجح فى
نقل صورة الآخر - فى جانب من تكوينه العام - نقلاً صادقاً ومميزاً ومشمولاً بهجماً فى السرد وسلاسة فى الأداء. ولقد عبر يحيى حقي عن
ذلك حين قال: «إن فتحى غانم ومحمود البدوى أفضل من كتبوا عن الخارج». ولقد أشرت إلى ذلك فى كتاب لى بعنوان محمود البدوى
عاشق القصة القصيرة هيئة الكتاب، ولكنها ليست بالقدر الكافى. فلعل دارساً يتناول هذا الجانب المتمتع فى أدب محمود البدوى، فيفيه حقه
من الشرح والتحليل .

المواش :

(١) من هؤلاء القاد عبد الله الغفاسي. ولقد أحدث دوبا نقديا في الصحافة الأدبية، وأحدث الصدمة النقدية وهو ينقل الغرب إلى الشرق، وخاص معارك نقدية وبشر السنيورة والفنكيكية والتشريحية وغيرها. وكان كتابه **الخطيئة والتكفير** نموذجاً تطبيقياً لما نادى به، وأزره ناقد آخر هو «سيد السهي» . ونبرى أصحاب الاتجاه الثرائى مفلس، مرجعين مقولاته النقدية إلى إطار بلاغي. وكان على رأسهم محمد مباري، ثم ظهر في الساحة ناقد مميز هو عابد خازندار، نقل الغرب النقدي إلى الشرق في إطار موسوعي. إنه نوع من الصدمة ناتج عن التقاء الغرب والشرق في النقد أياًها، وليس في الموضوع الروائي فقط.

(٢) انظر : **الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية** ، بكرى شيخ أمين، ص ٢٧٩.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٨٠.

ولعلنا نلاحظ صدمة القارئ وهو يتابع الحلقة في مجال الشعر وكيف أن شاعرين كمحمد الثبيتي وعبد الله الصيخان قد أحدثا صدمة شعرية لدى المتلقي الذي لم يتعود ذلك . وكان النقد الحديث روائعها يدكي المركة ويقدم الجديد. ومع ذلك فإن مثل هذا النوع من الشعر في السعودية لا يحظى بالاهتمام الواجب، لرسوخ فيه الشعر القديم وخروجهما عن إطار الترفيق والتعليل المطلوبين.

(٤) **الرحلة إلى الغرب في الرواية العربية الحديثة**، عصام بهي، ص ١٣، حبة الكتاب.

سبب التفرقة بين احتواء الغرب الثقافي للذات المتخلطة في البيئة غيبة الموارد، انطلاقاً من سطوة الغنى واستحواده الشر، لأن هذا الاحتواء لا يحتاج إلى الذهاب إلى الغرب في لحظة استكشاف، بل بدسّل عازيها إلى قلب البيئة نفسها، ويخترق المكان ذاته. وبسبب قلق الذات العربية المتخلطة وهي تعيش الغرب حياءه وفكره وحضارته في جلبي اثنين : الأول، مواجهة الغرب في إطار التمسك بالتراث، والثاني، مواجهته في إطار الانفلات منه. ذلك أننا ونحن نقرأ في هذه الروايات لم نر هذا الإلحاح في احتواء الغرب بقدر ما رأينا عزز الذات العربية عن فهم المسمى العميق لطاغر الآخر السلوكي، بما جعلها تسقط عجزاً وإحباطاً.

(٥) لعلنا نلمح ذلك في روايات: **أحبب، عصفور من الشرق** ، موسم الهجرة إلى الشمال لم تقبل لم عاشم في جنب منها.

(٦) عالم الفكر - الكويت - المجلد الثاني ١٩٩١ حول الترجمة الأدبية ، عيده عويد .

(٧) تلقى تعليمه في دار العلوم وأثنى الإنجليزية وألف رواية والدته بعنوان **لعن التضحية** . أحمد بطل الرواية سافر إلى القاهرة لدراسة الطب، وقبل سفره أصرت العائلة على عقد قرانه بأبنة عمه فاطمة . تعرف صديقه مصطفى، والتقى فائزة أخته، وأحس منها باطمئنان، وارتاق في عالم العاطفة الرومانسي، وخشى على نفسه من هذه العاطفة مقرر الابتعاد وعاد إلى مكة وتزوج فاطمة. لقد تذكر الرباط المقدس فرد الحب. والرواية صدرت في طبعها الأولى عام ١٩٥٩ ، واعتبرها النقاد من حيث الرعاة والتأصيل بمثابة نصيب في الرواية المصرية (حيث توفر لها من الجوانب الفنية ما لم يتوفر في جميع محاولات القصصية الأولى) من مقدمة الرواية بقلم منصور الحازمي، ولعلها تذكرنا في جانب منها برؤية تقبل لم عاشم .

(٨) صدرت رواية البحث في عام ١٩٤٨م. وتصور رحلة البحث إلى الهند للاستشفاء والعلاج ، وفي يوسبي يصلهم بمظاهر الحضارة المادية ، وفي بلدة وديعة غنية بالجمال يتعرف على فتاة تعمل ممرضة (خلقت الفتنة في صورتها) ويضيق الفتى بفعل الحب، ويحاول أن يفرها من الإسلام ، وأن يتزوجها. قدم لها خاتم الخطبة وأسرع بالعودة إلى جده، لأن نذر الحرب العالمية قد بلغت . وفي جده خاض صراعاً مع المهاجرين ، فسافر إلى مصر واستطاع بمعاونتها له أن يؤسس صناعة للجلود والنسيج، وحقق حلمه في بناء حضارى شامخ.

(٩) فصول ١٩٨٢ : نورية الرومي . وانظر كتاب ملأ في الصحار للمؤلف أحمد محمد جمال ، مكة.

(١٠) السنيرة ، الطبعة الأولى ١٩٨١ ، الكتاب العربي السموي. والمؤلف عصام خويقر طبيب أسنان ويحمل مديراً للوحدة الصحية بجدة، وهو يشارك بفعالية في أمور الثقافة والأدب في بلده، وله أعمال قصصية ومسرحية وفيرة.

(١١) الرواية، ص ١٣ .

(١٢) الرواية، ص ١٤ .

(١٣) الرواية، ص ١٧ .

(١٤) قال ابن الرومي عن الوطن:

ولس وطن كيت ألا أبيعهم

ولا أرى غيري له الدهر ملكاً

وحسب أوطان الرجال إليهم

مكرب قضاه للشباب هنالك

والتمسّس في البس الروائي لم يرد حلية لغوية نصي، وبلاغة العبارة، وإنما جاء لتوضيح مآرق الفئات مع الآخرة وهي تستعدي الوطن في لحظة صراع مشتجر يتسم بالقلق والحواف ويصيرت غاضب مع المرأة، وليضمه كله أمام / الآخر الحضاري في مواجهة متوازنة.

(١٥) الرواية، ص ٣٠.

(١٦) فصول، المجلد الثاني ١٩٨٢ ، القصص في البليغ، نورية الرومي، ونظر الحركة الأدبية، ص ٢٨٠ - ٢٩٠.

(١٧) العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر ، مراد عبد الرحمن مبروك ، ص ١٣٤ .

- (١٨) الرواية، ص ٤٥ .
- (١٩) الرواية المقيدة ، شكرى عياد، ص ١٥ .
- (٢٠) الرحلة إلى الغرب، ص ٢٣ .
- (٢١) الرحلة إلى الغرب، ص ٧٠ .
- (٢٢) آخر هذه النماذج نموذج « سيد البكرى » فى رواية معشية البكرى الصادرة عن هيئة الكتاب لأولفها فتحى سلامة. فسيد البكرى يتباهأ أستاذ ألماني، فيأخذهم معه إلى ألمانيا ليدرس الطب. عاش فى ألمانيا غارقا فى الخمر والبجس، وجاءت صلته عبر تعرف الأثني ورفضه للمعلم وتقصيره فيه، خاصة بعد وفاة الرجل الذى يتباهأ علميا، إلى أن يسوق القادر إليه فتاة ألمانية: « كرهتني » أحبته واضطرت أن تتعامل معه بقسوة لدرجة السجن، حتى يستطيع أن يدخل الامتحان ويحصل على إجازة الطب. ونحن نحقق مرادها (هكذا) قدمته إلى المجتمع الألماني فى لوب جلد بعد أن فرضت عليه أصول السلوك والمعاملة وهامشيات الحضارة وجذورها أيضا. إلا أنه وسط هذا الإحساس بالاختراب يعود فجأة - بطريقة رومانسية - هاربا ليشترك أهله فى التثنية بناء حياتهم من جديد بعد أن داهمهم السيل. وسيد البكرى يذكرنا فى كثير من مواقفه بـ «مصطفى سعيد» فى موسم الهجرة إلى الشمال ثم ألا ترى أن نموذج الطلل فى الستوروة مغاير لهؤلاء جميعا، وإن تشابه مع محسن فى صميمه من الشرق فى إيراد الرومانسية مقابل المادية لدى الطرف الآخر الغربى.
- (٢٣) الرواية، ص ٦٤ .
- (٢٤) الرواية، ص ٧٥ .
- (٢٥) نقد الرواية، نبيلة إبراهيم، ص ٤٤ .
- (٢٦) الرواية، ص ٥٥ .
- (٢٧) عالم القصة، ترجمة مصطفى هدار، ص ١٧٤ .

● مجالات تصدر عن

الهيئة المصرية العامة للكتاب

● فصول

مجلة فصلية

رئيس التحرير : جابر عصفور

● إبداع

مجلة شهرية

رئيس التحرير : أحمد عبد المعطى حجازى

● القاهرة

مجلة شهرية

رئيس التحرير : غالى شكرى

● المسرح

مجلة شهرية

رئيس التحرير : محمد عنان

● علم النفس

مجلة فصلية

رئيس التحرير : كاميليا عبد الفتاح

● عالم الكتاب

مجلة فصلية

رئيس التحرير : سعد المحرسى

● الفنون الشعبية

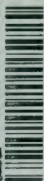
مجلة فصلية

رئيس التحرير : أحمد مرسى



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

Bibliotheca Alexandrina



0536224